

被电影消费的历史

【编者的话】

岁末，随着一部反映 1942 年大饥荒的电影上映，历史题材电影再次成为坊间热议话题。优秀的历史题材电影既能生动地再现史实，又能以史为镜，给现实启迪。然而，近年来许多热门的历史题材电影不仅未能启迪现实，还存在明显的“消费历史”倾向。从汉唐的帝王将相，到近代的抗战建党，一些场面大、明星多、娱乐性强的历史大片让人深思：当权谋斗争或者悲情苦难成为中国电影赚钱的一招好棋，历史电影的意义是否已经丢失殆尽？



本期 1510 周刊关注中国电影的历史叙事。我们以近年三部历史大片的影评引入：腾讯网的评论指出，《一九四二》关注小人物命运，在一众宏大叙事的主流大片中难能可贵；专栏作家王怡则批评《唐山大地震》“成功”把地震从 1976 年中国社会的政经场景剥离出来，这种时代感的丧失是不可原谅的；文化学者朱大可斥责《金陵十三钗》是以情色贩卖爱国主义，严肃的民族苦难被涂脂抹粉以换取票房。

批评家对历史大片的“消费”倾向忧心忡忡，一些电影从业者也深有同感。贾樟柯就曾在不同场合表达对历史被电影娱乐化的担忧：“有些人一拍电影便要寻找传奇，便要搞那么多悲欢离合，大喜大悲。好像只有这些东西才是电影去表现的。而面对复杂的现实社会时，又慌了手脚，迷迷糊糊拍了那么多幼稚童话。”

在周刊第三部分，我们呈现文化学者对这一问题的剖析，试图分析消费历史背后更深层次的社会根源。专栏作家张天潘认为，在体制的压迫下，中国电影创作空间狭小，要么避谈国事，要么与体制合谋对历史进行粉饰与说教。电影研究学者戴锦华和王炎进一步指出，政治宣传、艺术实验和商业制作的合流意味着电影多元可能性的丧失。我们同时还选入了崔卫平对文革电影的叙事分析，以文革为例揭示政治控制下的内容禁区如何扭曲电影中的历史。

最后，我们试图从消费社会这一更宏观的视角出发，审视中国电影的历史叙事变迁。学者黄今以受众作为出发点分析：消费文化让人们更多关注当下的生存体验，观众并不希望深究历史的深层逻辑，大片把历史作“图像化”简单处理便于取得商业成功。储双月则从创作主体出发，分析电影人在市场中的选择：“在消费主义意识形态的作用之下，这种商业化的历史叙事已然失却了真切的历史痛感和历史严肃性，为观众提供了轻松无负担的娱乐消费。”



目 录



在 Facebook 分享本期周刊

在 Twitter 分享本期周刊

在饭否分享本期周刊

在新浪微博分享本期周刊

在网易微博分享本期周刊

在腾讯微博分享本期周刊

在搜狐微博分享本期周刊

在人人网分享本期周刊

在豆瓣分享本期周刊

【引】

9-1 刘彦伟：《一九四二》：温故苦难，拯救纪念



“1942 年河南饥荒的当事人基本都已过世，没过世的记忆也模糊了，一些史料也在轶散，所以再不拯救记忆，想还原那段历史的真相就更难了。”

导语：备受瞩目的冯小刚导演新片《一九四二》终于在近日上映。该片在上映前就声势很足，各方都预计会大获成功，票房极可能创中国电影纪录。如今影片初上映，也不出意外的广受影评人的好评。

的确，虽然影片在还原历史方面有瑕疵，但仍是一部不可多得的优秀国产电影。这部电影独特的价值在于，它通过对 70 年前中华民族一次苦难的温习，拯救了后人对那些死难同胞本该予以的纪念。

一、影片在“历史补课”方面有瑕疵

1、对于灾荒发生的背景，影片的一些表现有偏差

1942 年到 1943 年，河南发生了旱灾和蝗灾，直接导致了大饥荒。要了解这段历史，既需要知道灾荒本身的状况，也需要探寻灾荒发生的背景。而《一九四二》显然想在这两方面都有所建树，也喊出了“还原真相”、“历史补课”的口号。然而编剧刘震云并非历史学

家，影片剧本的蓝本、发表于 1993 年的纪实小说《温故一九四二》也不是严肃的历史著作，所以这一课能否补得严谨就有了疑问。

从影片本身看，确实出现了瑕疵。比如影片以饥民“吃大户”开头，并由此推而广之说“县里七十二大户悉数被抢”。这种情节疑似把土改的那一套说法移花接木过来了。实际上，河南这样的地方，平民地主规模普遍不大，他们也就比普通人家强一些，哪里禁得住“抢大户”；而真正富贵的官僚地主（土豪劣绅），本身就与地方政权沆瀣一气，贫民哪里“啃得动”——如果贫民有抢光大户的能力，他们还逃荒干嘛呢，逃荒的重要原因不就是躲避地方政权的盘剥吗？

再比如影片对河南省政府主席李培基的刻画过于正面，以至于让有的观众观影后得出了“感谢李培基为了河南付出的一切”的结论。实际上李培基正是这场灾荒的罪魁祸首之一，他在上报灾情方面非常消极，直接导致了赈灾不利（李这样做很可能是为了替首长分忧而换取仕途前景，因为李正是在 1942 年年初被任命，身上寄托了蒋介石的粮政愿望。这一点倒是和 20 年后中国的另一次饥荒中发生的事情相似），且李培基主政下不许省内粮价上涨，导致外省粮食没有动力被卖到河南，这极大的促进了灾荒。

《温故一九四二》中有个劲爆的说法，就是日军发赈灾粮，使河南老百姓帮日军打国军。影片中通过冈村宁次之口对这个说法进行了暗示。但这个说法指向的事实在历史中是子虚乌有的等等。

除了史实表现的偏差外，影片的历史推演也显轻率。比如主创人员多次表示影片想表达蒋介石轻视灾民——蒋介石丧失民心——蒋介石丢掉大陆的逻辑。但是历史推论的得出要靠历史研究而非文人想当然的“得民心者得天下”，蒋介石丧失民心真的是他丢掉大陆的主要原因吗？

2、当然这种瑕疵的出现可能有不得已的因素

看过《温故一九四二》的人会知道，刘震云是有阐释历史的野心的。这种野心同样体现在了影片里。但是正如民国史专家黄道炫对刘震云的批评——《温故一九四二》表现出刘在阐释历史方面不够内行。也许这种不够内行延续到了影片中，使得出现种种史实的瑕疵。当然也可能由于应付审查的原因，导致不得不这样拍——比如李培基在新中国成立后是进了政



协的，属于“开明人士”，如果影片把其刻画得丑陋，就是一种“翻案”，不容易通过审查。

总之，不管出于什么原因，影片在表现历史背景方面有偏差，喜欢探寻历史真相的网友可以密切关注今日话题历史版的相关专题。

二、影片在“拯救纪念”方面却是不可多得

1、相比于二战中的犹太人，中国的劳苦大众得到的纪念太少了

人们常说“拯救记忆”，意思是说时间会消磨对历史的记忆或记载，所以要和时间赛跑，才能尽量留住史实。比如 1942 年河南饥荒的当事人基本都已过世，没过世的记忆也模糊了，一些史料也在轶散，所以再不拯救记忆，想还原那段历史的真相就更难了。

但是除了要拯救记忆，还要拯救纪念。二战中遇难的犹太人，得到了后人充分的纪念，单是纪念他们的电影就不可胜数。而 1942 年饥荒中死去的那些中国劳苦大众，又得到了什么纪念呢？犹太人虽然死得悲惨，但生得还不算苦难；而中国的北方农民自称“下苦人”、受苦人，他们的生本身就是一种苦难，结果遇到灾荒死得也非常悲惨——他们更该得到纪念。但是时间可以模糊记忆，也可以淡化纪念，好比我们现在拍一部反映秦朝百姓苦难的电影，因为时间太久远纪念意义也就很小了。所以对于 1942 年的河南饥荒，再不纪念就会晚了！

2、《一九四二》的出现是对死难者很好的一次纪念和告慰

为什么中国的劳苦大众一直得不到应有的纪念呢？原因当然很多，仅就影视方面来说，审查就是重大的阻碍。中国的影视主管部门，向来不能容许“灰色调”。正如冯小刚所言，这个影片完全可以被解读为“灰色”、“消极”，并以此为由卡死，所以“审查没那么顺利，否则（通过审查后）也不会喝醉了”。冯小刚想拍这个电影有十几年了，他认为到今天拍的时机终于成熟了。这个“时机成熟”就包括主管部门或许也可以接受这样一部影片了。

冯小刚早已功成名就，在“可拍可不拍”这部电影的时候，还是愿意冒风险、吃苦头拍出来，这是值得尊敬的。而且影片的艺术表现力很强，这是对死难者一次很好的纪念和告慰，是对我们这些后人的一次有力提醒。

三、影片的艺术成就也值得肯定

1、从抽象的人民到具体的人

中国那些关于旧社会的电影，倒是不缺乏对劳苦大众的同情，但是这种同情却很难让你“心有戚戚焉”。因为这种同情指向的是抽象的阶级群体，而非具体的个人。我们看《白毛女》，我们看到喜儿，想到的不是一个活生生的人，而是“贫民阶级的代表”。抽象的人民是没有血肉的，具体的人才是生动的。因此艺术作品想要有感染力，需要回到具体的人。然而，人是复杂的，人生是复杂的，当有些影片想脱离“劳苦大众与三座大山对立”这种粗线条去表现旧社会中复杂的人时，却总是难以通过审查，典型的如《大鸿米店》。

《一九四二》倒是没有特意去表现劳苦大众的“另一面”，因而相对安全。但《一九四二》终归是以具体的人为出发点，去讲人的故事，而且这种表现并没有功利性，并不是以控诉谁为主要目的，因而我们看到了生动。

2、技术助力艺术，精细的展现带来震撼力

从《一九四二》中灾民的服装可以明显的看出，中国的大制作影片在精耕细作方面在与国际接轨了。比对老照片就知道，这些灾民的服装基本还原了当年的着装情景。当然国外早就在这么干了，1993 年拍摄的《辛德勒的名单》，2 万多临时演员的服装就采用了面向民间征集 1930 年代旧服装的办法。不只是冯小刚有资格砸下人力物力财力来精耕细作，张艺谋的《金陵十三钗》“家具全是从上海古董店买的”，李安的《色戒》“街上两排法国梧桐是一棵一棵种下去的”……

有了这些技术上的讲究，我们才更能身临其境的走近那场灾难。

（刘彦伟，腾讯网编辑。来源：腾讯评论《今日话题》，原文链接：
http://view.news.qq.com/zt2012/1942film/index.htm）

【返回目录】

9-2 王怡：我们这代人都要湮没：《唐山大地震》



“假如冯小刚真有勇气将 1976 年的大地震，还原到 1976 年的中国政经场景中去，这句话就可能显得有点指桑骂槐。但痛心的是，32 年前的历史，不但已在族群记忆中近乎失踪，也在这部影片中刻意被湮没。”

有人说，喜剧是挠痒，悲剧是刮痧。中国的电影，大抵如此。

一个倡导生命教育的沙龙上，末了，主持人说，我们这代人都要湮没的。这话忽然让空气变得坚硬起来，每个人张口喘出来的气，就像电影里成群的蜻蜓，飞在大地震的前夕。

其实每一代人都要湮没，每个人都要入土。只是当世界向着我们铺开时，永远是这一代人的湮没，占据着显赫的历史而已。

因为上一代人的湮没，已经湮没了。而我们的湮没，还正在湮没。

人类的情感，往往抓大放小，或避重就轻；嫌贫爱富，或重男轻女。其实，死于大地震，和死于饥荒，死于人祸，在失丧的程度上并无不同。就像我死在青海劳改营的祖父，并不因为他没有机会与 24 万人同死，他和他少数狱友的死，就不知轻重。或者说，当一代人湮没的时候，就像汇成一曲挽歌，其中有高音，也有低音。而任何一个高音，都不能独立于那些默然的低音而存在。不然，就泣不成声，曲不成调了。

然而，人们的记忆、情感、眼泪和勇气，总是有意无意的，倾斜在那些无法、很难或不宜追究同类之责任的灾祸上。就像父母在外人面前为儿女护短。宇宙中若真有一位审判者，人类的倾向，就是在他面前为同类护短。这就像集体诉讼，因为辩护的利益，终将归于自己。



让单独的人去和老天打官司，灾难就被分割成了一个一个单元，就像殡仪馆把死者收藏在不同的抽屉。于是，对国家而言，死亡不再是一个群体性事件。对世界而言，灾难指向世道人心的尖锐性，也被消解了。

就像电影中，废墟上的一位母亲仰面喊道：

“老天爷，你个王八蛋”。

假如冯小刚真有勇气将 1976 年的大地震，还原到 1976 年的中国政经场景中去，这句话就可能显得有点指桑骂槐。但痛心的是，32 年前的历史，不但已在族群记忆中近乎失踪，也在这部影片中刻意被湮没。因此，导演这一句叫喊，就显得好没来由。因为唐山人民，半个世纪以来，就从不知道有一首叫做“没有老天爷、就没有新中国”的歌。幸福的生活，不曾归荣耀给上天，满腔怨恨，又从何而来呢？

于是在电影中，军队作为国家的唯一在场的代表，就单单成为了拯救者和孤儿收养者的象征。国家是养母，不是亲妈。“亲人永远是亲人”，这句被强调的台词，就被赋予了一种逃离国家主义的寓言性含义。

因为这一百多年来，我们养成的习惯是，在革命的年代，把家恨征用为国仇；在建设的年代，则把国家的灾难承包出去。

电影横跨了这个民族的两场大地震，之间，幸存的母亲下岗了，救回来的弟弟也下海了。如果勉强将影片视为一个 32 年的民族寓言，那么和“军人”一样，“个体户”也是一个充满象征性的身份。它不但指向一个国有经济的私有化过程，也指向一个民族苦难的私有化过程。

因此，冯小刚选择了一个伦理困境的故事，来表达灾难之于人性的消磨与更新。他的确成功地将大地震的意义，从历史、社会的背景下剥离出来，定焦于一个苦难的个体户。还是要承认，一如既往的，他对时代精神的狡黠的拿捏，也总是超过同辈。

换言之，这部电影在很大程度上，并不真正构成 1976 年民族记忆的一部分，也不构成我们 32 年来灵魂创伤的一部分。导演显然希望通过这种剥离，能够赢得主旋律的饶恕，从而安全地去讲一个关于饶恕的故事。这一点是很吊诡的。当年的第五代导演，他们是埋头在时代性之中，去叙述一个超时代的寓言。今天的冯小刚，却期望在某种寓言性的氛围中，去叙述



一个时代性的故事。然而一个被湮没的时代，并不只是靠着冰棍、风扇或手腕上画的手表，这些记忆的残骸可以复原的。一块水泥板，压着姐弟们；一块水泥板，压着八亿人，这是可以被联想，却无法被原谅的一种剥离。

尤其当我身边，坐满了经历过汶川大地震的 90 后的观众，我有些绝望的想，如果这部电影无法帮助他们理解两场大地震之间的中国，它又怎能帮助他们理解两场大地震之间的灵魂呢。

不过在历史部分，还是出现了两个象征性的镜头。一是那栋有着红五星标志的苏式建筑，在母亲眼前轰然崩塌。一方面，红五星如此显眼，另一方面，她的亲人就住在红五星下面。她的家庭和她的国家，其实是血肉相连的。这是唯一的，将一座城的毁灭，一个家的罹难，和整个时代的湮没勾连起来的画面。若连这个镜头都没有，那些一闪而过的毛泽东画像，无产阶级专政的标语，就将在能指与所指之间，遭遇一场更大的地震。

另外，是三月之后，铺天盖地悼念领袖的画面。事实上，这是一个怵目惊心的对比。因为电影在地震后的唐山，没有给出任何一个戴孝、哀悼或痛哭的镜头，甚至连一朵白花都没出现过。然而，包括孤儿寡母在内，当他们为一个遥远的巨人披麻戴孝时，他们那些私有化的哀恸，才得到了一次国有化的机会。

姐姐在水泥板那头，听见了母亲说，“救弟弟”。到底上天有眼还是无眼呢，竟让她在尸体堆里复活了过来。从此，母女两人分别活在罪咎和怨恨中。姐姐被收养，她假装失忆，不愿回到唐山。换言之，她们从此都活在地狱。地狱从来不是地震带来的，地狱从来是人类的选择带来的。在监狱，有统计说 70%的罪犯都认为自己是被逼的。这话也对，的确是因着某一种处境，才把人心中的毒素逼出来了。换个说法，就是一个外在的试探，让里面的罪活了过来。

有时，我们的确难以去评价那些处于道德困境中的人。但母亲在之后的 32 年间，活在无法重建的心灵废墟上。这个事实，已显明她的选择无法带给自己无亏的良心。我们若承认，人类良心的水准，只可能低于宇宙中的道德律，而不可能比宇宙中的道德律更加道德。那么，即使我们不从外面去做论断，但母亲的自我惩罚，已自我定罪了她当初的选择是不道德的。

因为那个把家里唯一的西红柿给弟弟、不给姐姐的细节，已显明在母亲心里，更加偏爱弟弟。32 年后，母亲跪在女儿面前恳求饶恕，为她预备了一大盆西红柿。事实上，她的确和千万中国人一样，看儿子的价值高于女儿。也正是这种价值观，在她的良心中不断地定罪她自己的选择。而一切灾难和灵魂受苦的意义，也无非是使人类赢得一个机会，去重新反思和扭转自己那些错误和可怕的价值观。

同时，就像电影中的孔明灯，写着“感恩”两字一样，如果你相信无论在道德上还是在能力上，上天都高于自己。那么在一切道德困境中，“拯救”就不是人类只许成功、不许失败的道德责任。“不能杀人”才是人类在宇宙主宰面前的道德责任。换言之，你可以尽自己努力而不一定成功救人，但你一定不能杀人。但当母亲说出“救弟弟”时，不可否认，她的意思表示和内心意念中，均包涵了对在救援中主动导致姐姐死亡的同意。这一同意事实上已构成了杀人。母亲在那一刻的意念，无法通过自己即使是残存的良心的审查。

无论如此，这仍然是冯小刚迄今为止，最接近于伟大的作品。因为他让这对母女，先后触碰到了生命的议题。冯小刚至少扭转了一个张扬大爱无疆的央视化的方向。其实他努力在说，人的爱都是自私的。假如没有大地震，人们可以一如既往的、自私地去爱。但灾难的意思，却把我们逼到了墙角。一逼到墙角，情感和道德就变形了，我们的罪就被逼了出来。这个罪，既包括了自私，也包括了怨恨。无论是赶到唐山“要把方家的孙子抱走”的奶奶；是“没有他们我就活不下去”的生母，还是“我可不愿意得而复失”的养母。

因为灾难给我们最大的哀伤，不是因为失去了完整的爱，是因为从中看见了残缺的爱。

到了 90 年代，姐姐在另一种现代式的苦难中，作出了与母亲不同的选择。她未婚怀孕，男朋友陪她去作人流。但她拒绝了。她说，别人可以去人流，但我绝对不可以。因为我是唐山人，我是从死人堆里活过来的。你不懂什么叫生命，所以其实你也不懂什么是真正的爱。

这或许是中国电影迄今为止，最伟大的一句台词。如果大地震真能带来这个国家对生命观念的更新；如果唐山市这三十年来的人流数，会低于其他城市；如果我们不需要从大地震的死人堆爬出来，也能像这个死而复活的女孩一样，停止把我们的安逸建立在杀死后裔的基础上；那么，大地震就真的能够成为对这个民族的祝福。就像在电影中，32 年后的汶川大地震，成为了对姐姐的祝福一样。她用对别人的救援，释放了自己的苦毒。因为什么是你的痛苦，什么就是你对别人的祝福。

在这个意义上，这或许是中国第一部反堕胎的电影。冯小刚特别借用姐姐坚持生下孩子、将她独自抚养成长的选择，责备了这个当下的时代。因为无论是在婚姻内，还是婚姻外，我们这个社会在堕胎、引产中所杀害的生命，每一年，都能填满十座唐山。

真正的爱，是母亲怀念父亲时所说的，“拿命去爱”。地狱从来不是地震带来的，地狱是人类的选择带来的。在什么样的选择中，我们这代人都要湮没。

（王怡，专栏作家。原文链接：https://cochina.org/?p=8504。）

【返回目录】

9-3 朱大可：十三钗的情色爱国主义



“事实上，被涂抹成粉红色的民族苦难（死亡、仇恨和绝望），既曲解了民族反抗的本质，也摧毁了基督的信念。但正是这种教堂情色+战争暴力+爱国主义的三元公式，预谋着一种双重的胜利——张艺谋圆奥斯卡之梦，而制片者则赢取最大票房。”

在谈论贺岁大片《金陵十三钗》之前，不妨先简单回顾一下张艺谋电影的进化路线图。从民族寻根的《红高粱》，经过民族劣根性批判之《菊豆》，到表达底层痛苦的《活着》、《秋菊打官司》和《一个都不能少》、《我的父亲母亲》，我们看到了一个被张艺谋遗弃的早期自我，它不仅表现出导演的杰出才华，更展示了电影人的基本良知。而从《摇啊摇，摇到外婆桥》起，张艺谋开始将其电影逐步转型为一种庸俗的商业文本。

这是一个戏剧性的转折，意味着中国主流电影的价值转向。而后，在《英雄》、《十面埋伏》和《满城尽带黄金甲》中，张艺谋推行赤裸裸的低俗主义，并于花花绿绿的《三枪拍案惊奇》中达到恶俗的高度。张艺谋就此完成了他向“三俗”领域(庸俗、低俗和恶俗)的华丽飞跃。

国产大片主宰的庸众市场由此诞生了。张艺谋公式=情色+暴力民族苦难题材爱国主义，制造了政治和商业的双赢格局，由此成为中国电影的最大救星。但与此同时，张艺谋电影的技术指标和媚俗指数都在与日俱增，而《金陵十三钗》的上映，即将迎来新一轮身体叙事的狂欢。

金陵的六朝金粉和秦淮风月，最易引发世人的情色想象，它是中国情色地理的中心。作为本土最著名的红灯区，秦淮河摇篮催生了董小宛、李香君、陈圆圆、柳如是、马香兰、顾眉生、卞玉京、寇白门等名妓，而这个妓女团体的作为，颠覆了唐朝诗人杜牧“商女不知亡国恨”的著名论断。李香君头撞墙壁而血溅扇面，成为《桃花扇》中献出政治贞操的著名隐

喻；柳如是因史学家陈寅恪立传而身价倍增；董小宛则因金庸的武侠小说而名噪一时。所有这些高尚妓女的事迹，构成了《金陵十三钗》的香艳布景。

而在 280 多年后的 1937 年末，日军在南京展开旷世大屠杀，有 30 万人被血腥杀害，其中八万女性遭到奸杀。这原本是一个残酷的史实和严厉的指控，本是人类反思战争暴行的重大契机，但在《金陵十三钗》里，情色地理和战争地理，秦淮河的历史风尘和南京大屠杀的血腥现场，这两个截然不同的场景，却发生了戏剧性的叠合，由此构成罕见的电影题材，几乎所有人都会为这种讲述而涕泗横流———

一座由西方“神父”主持的南京教堂，于 1937 年收藏了一群金陵女大学生和十三个躲避战火的秦淮河上的风尘女子，以及六位国军伤兵。而在大屠杀的背景下，青楼女子们身穿唱诗礼服，暗揣刀剪，代替女学生奔赴日军的圣诞晚会和死亡之约。这是明末爱国妓女故事的壮烈再现。

最后的赴死场面，是一次向爱国伦理的神圣超越。叙事的高潮降临了：妓女从普通的性工作者，经过赴死的洗礼，转而成为爱国主义(民族主义)的圣女。“十三钗”虽有经营肉体的历史，却坚定捍卫了民族国家的精神贞操，这是电影的基本主题和价值核心。金陵妓女们面对两次精神性献身：第一次向基督的代表英格曼神父(西方的符号)献身，第二次向民族国家(东方的符号)献身，进而成为向好莱坞和本土献身的奇妙转喻。可以预料，美国人和中国人都将为这种献身而大声鼓掌。

作为一个冒牌的神父，英格曼是沦为流浪汉的“入殓师”，为躲避战争而在教堂纵酒买醉，还要吃妓女的豆腐，但在救赎他人的危机中，却完成自我救赎的精神历程。这是一种源于小说原作者但却更为高明的叙事策略，它消解了好莱坞和中国导演及片商的价值鸿沟。严歌苓的小说救了张艺谋，为其铺平通往美国加州的红色地毯。

为了推进影片的炒作事务，片方居然提前公布了女主角玉墨扮演者撰写的《我和贝尔演床戏》一文，事关“好莱坞神父”和中国义妓的激情床戏，这种蓄意的披露，令其成为一件被事先张扬的“桃色案”，并成为片方营造市场气氛的情欲前奏。

这场床戏炒作，是片商营销策略的一次自我揭露。在毫无出路的情欲两边，分别站立着“神父”和妓女，代表灵魂和肉欲两种基本势力。但这场床戏究竟要向我们暗示什么呢？究竟是心灵挣扎的假神父在向肉欲屈服，还是妓女在表演灵魂的超度？抑或是两者的共赢？而

事实上，被涂抹成粉红色的民族苦难(死亡、仇恨和绝望)，既曲解了民族反抗的本质，也摧毁了基督的信念。但正是这种教堂情色战争暴力 爱国主义的三元公式，预谋着一种双重的胜利———张艺谋圆奥斯卡之梦，而制片方则赢取最大票房。

在全球经济萧条的年代，这部号称投资额达 6 亿元人民币的豪华制作，正在打破中国大片的投资纪录。制片人大力鼓吹好莱坞一线明星给中国打工的舆论，旨在平息民族主义愤青的抵制情绪，并掩饰其讨好美国观众口味的基本动机。不仅如此，他还在各类场合赤裸裸地豪言，要拿下本土的 10 亿元票房，毫不掩饰把影片当做暴利工具的意图。我们已经看到，从大地震故事到大屠杀故事，有关“发国难财”的民间批评始终没有停息，而《金陵十三钗》把这种发财模式推向新的高潮。

我们完全能够理解妓女的人性、良知和爱情，也不反对以一种人文关怀的角度，来展示性工作者的政治贞操，但面对南京大屠杀这种沉重题材，制片方却在眉飞色舞地爆炒床戏和豪言票房价值，这只能构成对全体战争死难者的羞辱，更是对八万被强奸中国妇女的羞辱。把大屠杀的教堂变成情场，把民族创伤记忆变成床上记忆，把政治叙事变成身体叙事，把血色战争变成桃色新闻，把重大苦难题材变成重要牟利工具，这种大义凛然的情色爱国主义，难道不是一种价值取向的严重失误？

12 月 15 日，将是中国电影的又一次午夜狂欢。距离南京大屠杀很远，而距离圣诞节和票房利润很近。在 15 日午夜，钟声将敲响十三点。这是一种充满反讽意味的报时，它要越过十三个女人的故事，向我们说出十三种痛苦和抗议。在十三点时分观看“十三钗”，的确是一种奇怪的体验：一边是斯皮尔伯格的《辛德勒名单》和犹太人的哀歌，一边是张艺谋的《金陵十三钗》和中国人的视觉欢宴，它们构成了如此鲜明的对比，令我们感到汗颜。我们将抱着自己的良知无眠，犹如抱着一堆荒诞的现实。

（朱大可，同济大学教授，文化批评家。原文链接：
http://blog.sina.com.cn/s/blog_47147e9e0102e25m.html）

【返回目录】

【述】

9-4 张晓舟：贾樟柯访谈（节选）——历史被娱乐化了



“表面在讲历史，其实很当代，是一开始会进入到无数个细节里面，但是后面一梳理你会发现，全部在做一件事情——现代化。所以拍晚清，拍 49 年，都是在拍同一个主题。”

张：很多中国人一直处于一种失忆的状态，或者装作很多事情没有发生过，你现在做的是不是可以当作一个“记号”，能让人回家的时候找到得到北。

贾：这跟我的移动很有关系，比如说我在山西的时候，我的世界是一个人际活动，那个世界是那么地小的时候，比如说我有一个同学，他的母亲一天在一堵墙边走的时候，刮大风，墙倒了，就这么没了；还有另一同学，他家是修车的，有一天他修好摩托车骑出去试车的时候，然后下午上课他就没来，后来知道他出车祸撞死，就这样没了；这是一些比较极端的事情。我有一次跟一个同学去看电影，去买票，我要去上厕所，得到旁边的医院里，就去这么一趟回来，他就给抓了，原来他卖票的时候看见人家的一个手表，他平常也不是坏孩子，但他去搂人家的手表，结果被抓了，判了七年。然后还有贫困，穷，这些都是我自己经历过的东西，但是当我到八九年高中毕业，没考上大学，然后就莫名其妙有一种想表达的愿望， 我也不知道为什么，然后开始画画，写小说，是非常懵懂的，就是说写出来的不一定是那些东西，但就是会有你想说的那个推动力，想说想表达。它变得是一种生理需要。如果不写可能会憋死，它完全是一种情感的出路，这口痰吐不出来，我就喘不上气。

张：那时候只是纯粹的暄泄，完全没有历史意识。

贾：没有历史观，没有任何历史意识，没有任何社会意识，完全属于生理反应，比如说这是一道伤痕，写了你就会舒服。等我 93 年到了电影学院的时候，我有了大量的观看，这些大量的观看让我觉得为什么我们看的电影他妈的跟我们的生活半点关系都没有。我那时候就变了，那时候就获得了从全面角度看到生活很多给遮蔽掉，看到在这个银幕上是多么地不公平，变化得又那么快，包括我也一天天长大，就会觉得这些东西所发生的一切，如果不把它记录下来，不把这个疼痛随时把它记录下来，它就有可能这样被遮蔽掉了。包括一些社会责任从那时就开始有了。很多人说我早熟，其实我很晚熟，我是在二十好几了才获得一点反思精神，我二十多年所经历的跟银幕上的世界是没有关系的。

张：像这次时装片里的高架桥拍起来很有仪式感，高架桥是是这十几年社会疯狂变迁的产物，你擅长这种城乡结合的故事，这次选择郊外的高架桥还是有你一惯的考虑？

贾：我对一些空间是特别有感情的，比如桥梁底下是一个被人遗忘的地方，它是存在的，但又是寂寞的，完全被人忽略的，比如在四川，在桥上看到的是一片繁荣的景象，但潜入到桥下的时候你会发现是赌场，是个台球场，何人来此打球？人们来来往往，这就是他们的公共场所，但对这个城市来说它是被人遗忘的。

张：容易被遮蔽被人忽略的最活生生的现实往往出现在那里。

贾：对，活生生的一种存在，却在那种冷清寂寞的地方。本来我想拍一组超现实的片，在宽阔的田野里花枝招展，一个少年穿着八十年代的那种运动服拿着一把大刀在那与一个人相会擦身而过，他可能给他父亲送刀，也可能别的，不知道。但后来没拍，要压缩。后来看景时就看到那桥底下，桥上的车在冬天里在桥下听起来是很虚的。而且那些立柱又有很强的仪式感，加上荒草丛生，我就觉得应该有一个戏剧发生在这桥底下。就想到了有个江湖艺人在那里，后面有辆车着火，但观众都被江湖艺人所吸引，遗忘了后面那个真实的火焰。一方面我喜欢江湖艺人，另一方面我也有隐喻在里边，就是历史被娱乐化了。

张：这部时装片和《二十四城记》里还是在拍集体记忆里那些公共空间：公共食堂，体育馆、苏联东欧式的厂房，正在消失的社会主义美学和记忆。

贾：它不单是一个体制的代表，它里面有生活在这里面所有人的记忆，对这个体制的反省和否定直接影响到这个体制的人。静悄悄在改变这个体制的时候，不能让它悄悄地撤退，并不能简单的否定和批判和肯定，因为它里面有很多活生生的人。从梁启超康有为，孙中山，毛泽东，蒋介石，到邓小平，一直到现在，包括这里面选择的工业化，社会主义，计划经济，中国人都希望这里面能带来个人的幸福，带来个人的尊严。但在现实实践里面它可能是反的，这种错位不能睁着眼当它不存在。拍《二十四城记》就是想聆听他们在这个体制里的感受是什么。当你进入到那个年代的建筑空间里，即使它是废弃的，你都能感受到那时的聚会，几千人的大会，看电影等的公共生活，但今天它凋零，它有很多生命气息，它发生过的 故事特别多。所以拍这组时装片，包括我所有的电影对空间的选择，大部分都会是这样的空间，它提醒我们曾经有这样的一个体制存在过，它也提醒我们这个体制正在凋敝，更重要的是，它一直出现在我们当代的电影里面，照片里面，它虽然凋敝着，但它依然强大地存在着。

张：所以你是慢慢从当下一头扎进历史里。

贾：我下一部电影是拍 1905 年前后，因为 1905 年是清朝废了科举，甚至前后都在考察立宪，它是以一个废科举的方法承认了一个社会现实：老的一套不行了，得改革，得适应现代化。剧本写得特别慢，韩东在写，名字还没起。有个东西让我特别兴奋：空间感，它是个古代的江湖片，用我们今天去理解那时候的空间是不对的，比如一个城池里的人要去旁边的一个县，他这一生都可能去不了，即使是四十公里路，对他们来说都是千山万水，今天开车是十分钟的路。这样的一种空间感受让我一下子找到了古人的心态。还有一个就是地理空间概念入变后对世界的新的心态。

张：如果当年成功了现在我们就在纪念改革开放 100 多年了。1905 和 1978 是对应的。

贾：对！恐怕我们就该纪念什么立宪多少年了。

张：唐德刚的《晚清 70 年》看了吗？

贾：看了。一开始主要是依赖海外的中国学者，后来大量看传教士的史料记载，一个外来的文化对当时中国的观察所得到的观点更能让我得到共鸣。我更能清晰地看到那时中国当事人所无法把握到的看法。它把当时这个民族的一些行为背后的心理和形成的原因梳理得更清楚。比如孔飞力（Philip A. Kuhn）的《叫魂》那本书就让我就获得了一个新的角度，就越

来越觉得局部的历史知识特别欠缺。后来在我们县的县志里又读到了另一个角度不同的东西，里面讲到山西太谷以“舌根”为生的这一类人，就是读书人，当科举废除的时候，他们的悲愤，义愤。当你发现这些事是发生在自己的这片土地上，就深化了那种情感。就想在一个老宅里的读书人，他之前是教书先生，是道德楷模，受人尊敬，当废除科举，他们这一群人就被边缘化了，旧的制度废除了，新的又还没建立起来，就想像那时候中国的乡村是什么样的，当读到这，真的是觉得那是大历史的一部分，又是这种小地方的一部分。

张：说到山西，都知道晋商和军阀厉害，那你要拍的电影里面肯定会有很多文人跟商人跟政治的纠结，当时那个环境跟现在的山西有什么传承的东西？

贾：在我老家晋中地区，很多晋商主要是到蒙古，西伯利亚，然后去到苏联俄罗斯经商，主要这条线，他们回来之后跟地方的这种关系还是没办法跟今天比，我觉得官和商人还是有一种差距，就是权力跟商业的运作是跟今天不一样的，比如我大胆地说一个，山西有个地方，具体就不说哪了，县长跟检查院院长，公安局长工商局长等十几个这样的领导是结拜弟兄，还有哪个煤矿矿长等等也是这十几个弟兄中里面的，我觉得在古代不可能这样结拜弟兄，他不会跟一个开矿的形成一个面子上的结盟关系。

张：腐败的形式不一样了，比起一百多年前情况更恶化了吗？

贾：我觉得是恶化了，非常恶化，更肆无忌惮。

张：那这里头的原因？

贾：就是大家什么都不信，不管什么法律，法律太无力了，特别在地方，法律是可以被人操纵的，然后道德也不相信了。那时候有很强的阶层感。那时候商人虽然很有财富很重要，但读书人基本上还是轻商的，就是道德上会有优势，读书人秀才是受尊重的，在地方上他有道德典范作用。但今天财富就是唯一，就是知识和知识分子变成边缘化。这是 90 年代的特产，当然我也不是很喜欢所谓的精英分子，但问题是你不能把所有的知识阶层给边缘化，我觉得 90 年代，知识分子被严重地边缘化。

张：但在意识形态操纵下的知识分子和文人确实非常地无能。

贾：很伪善。

张：基本上他们还是依附于权力体系的，但我们可能把脏水和孩子一块泼掉了，不断嘲讽知识分子，反而滋长一种反智倾向。

贾：比如文革这十年，很多是家里两餐吃的都没有了，我有次去我表哥家，我要留个电话，却找不到纸来记。我拍《二十四城记》的时候，拍到一个上海的老工人，航校毕业后就直接分配到这个四二零厂，他就跟我讲他不写日记，也不写任何东西，我问为什么，他就跟我讲他在 57 年有个朋友写了本小说叫《茫茫二十年》，无非就感慨个人踌躇岁月嘛，比较消极，之后就被打成右派了，而这工人跟他老通信，受这个事情牵连，最后终于脱身之后，他说这辈子不想再写字了。过去中国人可能还有写日记的习惯，有记录自己生活的习惯，还有跟自己交谈的习惯，但后来一路过来，阅读没有了，写作没有了，写作并不是说我们要发表什么的，民间有大量写作啊，这是个人情感梳理，这些都没有了，那人就变糙了，国人的情商智商或者说感情细腻程度变糙了，非常之糙，因为感情这个东西它有时候是需要诗赋言志画画，写写日记，写写诗来敏感与充沛。为什么有时看我们的电影感觉感情表达方式那样简陋那样笨拙，假如拍个商业片拍个爱情故事是那么千篇一律，那么没有想象力，跟整个心灵的粗糙化有关系。在这种情况下，公众的判断力是很成问题的。

张：但博客时代已经开始恢复了个人写作，甚至包括手机短信。

贾：对，在恢复。但是博客也是这几年才有的东西，我看到过用文言文写的博客，我都觉得挺好的，人们重新对文字有亲切感。那个断层时间很久了。公众在判断知识分子和文化时还是很粗的，比如都在取笑诗人。

张：说到诗，八十年代的诗潮对你影响大吗？

贾：挺有影响。我们那个中学是在汾阳县的教育局，我们逃课，想着没地方去，就爬到那个教育局的楼顶玩，在楼顶上扔着一本《朦胧诗选》，我不知道它为什么会出现在那里，拿回去读，全班同学全看了，那时候阅读没有判断力，什么都看，汪国真、席慕蓉也看，也都激动啊，然后我们老师说，哟，你那么喜欢诗，就借给我几本田间之类的，那个就不激动啦。

张：你在一百多年前的县志等史料中，有没有发现矿难还有窑奴？

贾：窑奴的我没有看到，但是我看到很多关于煤矿的记载，从有关阎锡山的很多回忆和传记里面，阎锡山二三十年代有很强的建省的野心，就是搞工业，今天山西省的经济策略跟阎锡山是一样的，就是建立煤炭的工业大省。最让我震惊的是阎锡山是一个哲学迷，他有一个智囊团队，是一些日本人，德国人，还有留德留日的大概十几个人，第一时间提供给他国际上最新的哲学社会学情报，阎锡山的父亲去世，得守孝 6 个月，他举行了大量的辩论会，谈各种哲学，我们一直以为他是个土军阀，其实丑化他了。

张：很多 1905 年，或者民国的，或者国民党时代的人，它要比我们想象的开放得多。

贾：要开明得多。而且它整个政治抱负，或者说民主抱负，是不容忽视的。但战争一来很多集权的管理方法就出现了，就中断了那个民主的实践。但是比如在国民党政要里面，他们受过欧美，英国的这种民主教育，记得有一个原来应该是上海市的市长，叫吴国桢，他后来在台湾跟蒋介石就掰了，他跟蒋经国弄不到一起，他是那种很天然的鄙视，他觉得这就是一种太封建的传承，蒋介石非要把这个权力移交给自己儿子，当然历史有时候又跟我们开玩笑，最后解严蒋经国又功不可没，对台湾民主化又有很大的帮助。吴国桢作为一个经受过欧洲民主教育的人，跟元首之间这个争论和坦诚，也是罕见的，公开的辩论，陈述，痛哭流涕，说出自己的政治见解，单看国民党这个权力的操作它是有空隙的，是有民主理想的。

张：当年窑奴应该是存在的。

贾：肯定存在。也不一定史料里没有，可能是我阅读范围所限。

张：你的印象是更恶化了？

贾：我觉得是恶化了，对！是因为最起码我自己从 1970 年到 1993 年我都在山西生活，我并没有，也可能是资讯的原因，但是它跟矿场私有化过程中所带来的腐败有关，加剧了这种地方灾难，还有两个是我们应该警惕的，我一直在谈的，一个是贫穷的影响。今天我们一直在谈富有给中国带来了什么，这种为富不仁，这种财富所带来的负面影响，但实际上，在整个中国，指导人们行为准则最大的一个心理记忆还是贫穷。

张：对贫穷的恐惧。

贾：嗯，贫穷，还有就是因贫穷影响所带来的做事情的方法：疯狂地抢夺资源，短视，这些都是跟贫穷有关的，因为贫穷你就要抢夺资源。往往我们说消费主义给人们带来的价值

观，但消费主义为什么有这么强的影响力？它跟贫穷有关. 比如两个大学生，我家境比较好，也不是太好，最起码衣食无忧，然后你是家里有十个孩子，你是穿你哥哥衣服长大的，然后有很强的饥饿的记忆，我们俩同时分配到同一个单位，往往就是有很强贫穷记忆的这一位会靠拢权力，他靠拢权力之后，他会去这些关键部门，然后寻求资源，然后寻求腐败，寻求个人生活面貌的改变。而另外一个孩子就很随意，并不是说他多么高尚，是因为潜意识里他不会那么着急，那么这个背后的动因就是贫穷——贫穷所带来的性格影响和社会影响。

张：你还想拍 1949 年的香港《双雄会》，1905，1949，跟“万历十五年”似的。

贾：表面在讲历史，其实很当代，是一开始会进入到无数个细节里面，但是后面一梳理你会发现，全部在做一件事情---现代化。所以拍晚清，拍 49 年，都是在拍同一个主题。

张：那么 1966、1989 呢？

贾：我是剧本储备比较好的，我不仅有文革的故事，还有 89 年的故事，都写出来了，而且我还有两个色情故事。

张：比如《颐和园》，89 色情故事。

贾：我有一个色情电影，是跟美国总统有关的山西故事，当时我是拍完那个《站台》后想拍，然后那个片名叫《踏雪寻梅》。后来我那个制片说还是别拍了，这个像是制黄，可以说是艺术，也可以说是制黄。因为那个时候我正好被禁，就一直拖到现在。

张：以后有机会还是会遂这个愿的？

贾：会拍！

张：谷文达的爷爷谷剑尘，是个二三十年代导演，拍过一部片叫《花国大总统》，花国就是妓院，谷文达曾经想拿他爷爷当年这个默片来做一个东西，但因为没找到他爷爷那部片子，最后他没做出来，这作品叫《妓女超级市场》，可能也想阐发历史跟现在的某种关联。

贾：我那时候想做这两个色情电影是是因为一方面在那种极其压抑的转型时期，精神相当的苦闷，另一方面是性，那时候山西不是被称为性都嘛，然后很多歌厅。我写剧本一个直接的动因是我有一个同学跟我讲另一个同学，沉迷于召妓。我一下子就觉得特可怜他。就是我了解他的一切，特别有才华的人，我觉得在文学天赋上，比我强多了。但你知道在地方上

有无数个这样有天才的人，因为各种原因，就这样过去了，我听到这个故事，我特别了解他，特别理解他。

（张晓舟，专栏作家，文化评论人。原文链接：http://blog.sina.com.cn/s/blog_4912b6e80100d004.html。）

【延伸阅读】

贾樟柯：我不诗化自己的经历，原文链接：http://book.people.com.cn/GB/69399/107426/149536/8988419.html

有些人一拍电影便要寻找传奇，便要搞那么多悲欢离合，大喜大悲。好像只有这些东西才是电影去表现的。而面对复杂的现实社会时，又慌了手脚，迷迷糊糊拍了那么多幼稚童话。

【返回目录】

【析】

9-5 张天潘：中国电影的文化想象力之死



“在如此的体制的异化作用下，让中国的电影创作者，只能有几条空间狭窄的道路可以走：‘从了’——商业电影与文艺电影中的莫谈国事、‘合谋’——主旋律电影中的粉饰与说教，与‘弑父’——地下电影所体现出来的反抗意识。”

一、进口大片“入侵”的政治学焦虑

在今年九月的中国电影市场上，又上演了一出进口大片与国产“大片”的直接过手的好戏，诺兰的《盗梦空间》（直译《奠基》）与张艺谋《山楂树之恋》的直接 PK，当然结果是不出意外的，又是呈现出绝对一边倒的评价态势。于是，自然又会很多人展开了联想之旅，在感叹为什么我们中国人拍不出自己的《盗梦空间》？而这种感叹，其实已经变成了通用式了，因为这样的句式我们之前见过太多了，只要把电影换成《阿凡达》、《骇客帝国》、《指环王》等都适用。更有甚者视之为洪水猛兽，上升政治学层面，认为这是一种文化“入侵”，有时居然还发生抵制的荒唐行为（如 2007 年动画片《功夫熊猫》引发的抵制风波）。其实，这样的感叹与批判，其实是没有太多的作用，否则的话，就不用每年都这么像祥林嫂般地重复了。在大片所向披靡之时，如果真的要走出这种进口大片的集体焦虑症，就必须进行深刻的反思与探讨，而不要如以上那种止于肤浅的感叹与焦虑，更不能用狭隘民族主义的色彩的抵制，因为这不是“入侵”与渗透，而是文化的人心所向。所以相反，我们却需要深彻的自省与自知之明。



在这两年里，有三部电影的进口，在我国的电影市场，引发海啸般的狂潮与震撼，《2012》、《阿凡达》与《盗梦空间》。这三部电影，其实就很好地代表了国外电影的三大主流模式：《2012》背后的人类对自身未来的焦虑症，也反映出宗教色彩上的难以遏制的人类悲剧意识；3D《阿凡达》背后的科幻想象力与强大的电影技术，还有考古学与人类学上的一些成就展示（比如纳美人的语言与潘多拉星球上的物种）；《盗梦空间》背后的发达文化想象力，以及在后现代语境下人类对于本我、自我、超我的迷津。而这都无一不是说明了，电影远非剧情与画面，它们背后都有深厚的文化内涵与庞大的社会文化工程，因此相比之下，透过我们的电影文本分析，我们毫无疑惑地看出我们的文化就显得十分根浅，缺乏文化与技术乃至想象力等各方面的支持了。

因此，在各个层面上，都拿不出手，所以就只能进行上映前的各种运作与炒作了。比如《山楂树之恋》就以清纯为噱头，试想，除了这个可怜的卖点，它还能是什么？其实和《孔子》上映前周润发以及《唐山大地震》上映前冯小刚都说的不哭不是人一样，成为了一种道德上的压迫：如果我们没有从这部“史上最干净的爱情故事”的电影中看到清纯，说明我们是不纯净的、污秽的；如果我们没有这部“感天动地”的电影落泪，我们简直是没有人性了——这种先从道德上给自己套上了一层防护甲，然后，这就意味着剥夺了批判的空间，任何的批评，都是批评者的自我揭发甚至自我掘墓。

此外更别提这种说法背后的扭曲的价值观了。写作是为了拒绝遗忘，所以电影的讲述，如果你不能进行这种拒绝，至少也不能成为制造遗忘的工具。但是在《山楂树之恋》中，把中国现当代历史中一段可以说是最为糟糕的岁月描写成一个纯真、善良、美好的时代。仿佛那个时候的爱情，就是不物质不拜金的，人人纯洁干净。可是，稍微有些见识的人都知道，其实那个时代，爱情的存在都是奢侈的，很多的恋爱是通过组织安排的，婚姻还是父母之命媒妁之言的，而且感情出现了问题，连离婚都不自由。此外那个时代人们对于物质的要求，比起现在来说，只会是更加物化与功利，正如一些评论提醒的，在 70 年代，女青年的择偶标准是“三转一响”（手表、自行车、缝纫机和收音机）和“72 条腿”（一套家具）。另外，在成分上，“50 年代找干部，60 年代找军人，70 年代找工人，80 年代找大学生。”在家庭背景上，城市户口和农村户口基本不通婚，干部子女和普通家庭子女难通婚，甚至双职工和单职工家庭通婚都有障碍——而这一切，作为从那个时代走过来的张艺谋，怎能可以如此快速地遗忘，还将此岁月进行如此的唯美化？

这令人匪夷所思。是的，现实是这么乱，但是现实的乱，任何时候都不能成为刻意去扭曲历史的借口，可是每每，历史就总是为了被任意打扮的小姑娘，而这不得不说是我们的一个共同灾难。因此，直面了那段历史的王兵新作《夹边沟》，才是真正值得我们关注的电影，同时也显得弥足珍贵——但是它从威尼斯电影节折回之后的命运又将会怎样，我们就无从得知了——真正的焦虑袭来了……

二、电影背后的文化理论与价值观支持

必须意识到，其实一部电影的所有，远不止银幕上所呈现的。工夫在诗外，每一部电影背后都蕴含着其深刻的社会文化甚至最先进的理论发果，否则就会成为无源之水无本之木。就拿《盗梦空间》来说，满篇都贯穿着心理学中精神分析学派的术语，比如潜意识、图腾等，这和欧美国家流传了上百年的精神分析心理学有着莫大的关联，弗洛伊德的《梦的解析》简直就是可以拿来当作观影攻略手册了。

还有一个实例能更为明显地体现出这种深厚的文化底蕴对于电影的支持，那就是电影《骇客帝国》系列，它的理论与灵感来源就与著名的哲学家、社会学家、后现代理论大师波德里亚的一些理论有着很大渊源。导演沃卓夫斯基兄弟自称受波德里亚影响极深，还希望让波德里亚能成为电影的顾问，因为整部电影的核心概念，像“矩阵”、“真实”等等，都来自他。在《骇客帝国》拍摄前，这一请求虽被拒绝，但这并不妨碍这部电影向他致敬：基努•里维斯扮演的尼欧有一本掏空的装软件的书，就是波德里亚的《仿真与拟像》。

从《星球大战》、《指环王》、《骇客帝国》，到《机器人瓦力》、《2012》、《阿凡达》、《盗梦空间》，每部电影背后都是同样如此，尽管这些文化背影也大量的利用，甚至也达到了一种过度消费的地步，比如近些年来，好莱坞也产生了很多劣质的科幻电影，但是这都无碍于他们持续的文化创新与超越。而我们呢，想一想，这么多年来，有过多少的文化创新与理论贡献？原创哪些真正的影响了国人与世人的人文科学与社会科学上的学术成果？



还有一点，归纳起来不管是哪一种类型的进口大片，他们背后的最基本价值观是一致的，这种共识性的价值观就是根基，它可以避免一部电影走向背离人性与历史的深渊。这种最基本的价值观体现在人道主义、人本主义、责任意识和批判色彩。

在《阿凡达》这类的科幻电影背后，是对后现代的技术哲学批判理念，强烈批判人类贪婪下自掘坟墓的行为对于地球以及宇宙的灾难性破坏，不停地在引导观众在思考人类何去何从；在《2012》这种灾难片里，是深刻的对人的关怀，讲述每一个人都有权利登上被拯救的诺亚方舟，并且在讽刺与批判那种政客与权贵的丑陋，然后虽然过程艰辛，但是人性最后总是能够得到幸存与回归；在《盗梦空间》就更简单明了了，深陷于对妻子的自责的主角柯布所做的一切努力，都是为了回到家中见到两个女儿，这种更是人性的回归的表现，可以没有大家，但是决不能没有小家，没有把个人放置于宏大叙事之下，然后丧失了最基本的人本关怀。反观我们的很多电影，依然是价值观发育不良，甚至天生残疾，鼓吹违反人性与道义的价值观：为了事业，为了社会，乃至更宏大的理由而舍弃小我，成全大我。比如刻意刻画《孔子》中孔子抛妻弃子的“高大形象”，以及颜回舍身抢救几捆老师的竹简而葬身水底（这个天天被教育要“仁者爱人”的学生，却为了物而舍身丢命，这不更像是一个悖论吗？）这些无一不是有悖于最基本的天伦人理，其体现出了的价值观，不仅难以让人感动，反而应该值得反省。

当然我们也看到开始一些方面的事情在改观与回归，比如现在最主流的电影《建国大业》、《唐山大地震》，虽然它们依然还有很多不足，有在刻意回避一些东西，或者是建立在灾难美学的基础之上的。但是在一定程度上见证了一种有限的进步，比如摒弃了以往对历史政治人物有意无意的污名化描写，以及深入人性之下对于个体情感与内心的进行体察。而除此之外，拿得出手实在是不多，《南京！南京！》、《疯狂的石头》、《人在囧途》之后，大量的横行电影作品，就只是那种粗劣大话、恶搞类的烂片，以及被过度反刍的功夫片，还有就是吃老本、沉溺于老祖宗荫庇之下的古装戏了。文化的想象力极端贫困，文化的创造力与创新力，几乎消失殆尽。而且还有一个在我们这里成为问题的问题，被人家造就克服了：即要走商业还是艺术的道路。这在好莱坞等影视人看来，只是不该矛盾的矛盾，商业化就是一门艺术，但是我们的认识中，商业化就是媚俗，艺术是自言自语，两极都极端化。





三、无批判，不文化

电影作为文化艺术的一部分，它的任何奇葩都是表面的，它的浅层下面，却牢牢地根植于一个特定的文化、政治、经济等整个社会结构中，息息相关。从来都不是纯粹的电影艺术上的问题，否则就事论事，只会遮蔽问题的根源，然后就只能不断重复这种焦虑与浅层的反思。

所以说，将问题引述到导演等创作者的身上，用《盗梦空间》的结构来分析，它只是进入到了第一层的梦境。分析到行业管制、电影市场与创作环境，则是第二层梦境了，但是其实它还有第三第四层梦境没有人进去过。第三层就是创作者价值观、世界观、电影观的层面发育不全之外的文化想象力的缺失，第四层就是体制钳制下的文化批判能力的钝化。而且下面一层都是上面一层基础，没有下面一层的实现，上面一层就将只会是空中楼阁。而这种分析路径与框架，对于我们理解中国文化的困境，有很好的帮助。

因为第一层和第二层有太多人探讨过了，在此我们直接从第三层“梦境”说起。其实，关于电影的技术上问题，只是属于科学层面的，如果真要开始追赶，相信中国电影不用几年就绝对可以比肩了。但是想象力则不行，它是人文社会科学层面，是一种软实力，它牵涉到整个社会的大氛围。在想象力方面，中国电影背后所体现出中国人的思维，的确古板得让人发困、发愁，总是不觉不知中陷入肤浅的纯娱乐，不然就是一味说教之中，做起事情不是一板一眼规规矩矩，就是无聊恶搞，最后都只会令人感觉枯燥无趣。其实在批判和说教之间，还有广阔的商业化空间，而且娱乐精神比批判精神在电影界更重要，但是在没有想象力为基础之下，娱乐显得都那么地苍白，而这也正是冯小刚的贺岁片与章子怡的《非常完美》等显得鹤立鸡群缘故吧。而这种“中国文化想象力之死”的根源，就是文化持续前进发展的动力不足。文化发展动力不足的首因，便是文化批判力被阉割，成为了歌颂与粉饰色彩浓厚的政治修辞，文化创作很多时候沦为历史与现实的化妆术，不敢否定与批判，娱乐也只是点到为止挠个小痒，有形无形的文化钳制过多，因此在被审查与自我审查之后，所产生的也只能是平庸之作了。而逃过此劫的，往往只能被迫游走的地下，或者出口之后才能转为内销。

还有一事，则可以最好地反映出社会大氛围对于文化发展的遏制效应。也即前段时间闹得纷纷扬扬的“郭德纲事件”。这个相声界几乎是硕果仅存的郭德纲，被多方痛打落水狗，



而且连谁在背后使坏都不知道，迷雾重重，谍影重重，活脱脱成了一部悬疑电影，可见这种文化的恶劣生存环境。于是，就这样理性的技术批评变成了暴戾批斗，价值批判变成了道德审判。

在如此的体制的异化作用下，让中国的电影创作者，只能有几条空间狭窄的道路可以走："从了"——商业电影与文艺电影中的莫谈国事、"合谋"——主旋律电影中的粉饰与说教，与"弑父"——地下电影所体现出来的反抗意识。但是，在电影体制身后，更有深层次的社会体制在制约着，从我们僵化教育体系开始，想象力就开始被抑制了。试想，没有思想与精神的独立与自由，还能会有驰骋自如，海阔天空的想象力吗？我们一直缺乏个体的解放与张力，人总是被塑造成体制末端的螺丝钉，而非人。所以，自由奔放的教育体系是作为想象力培育工程的基础设施的。

然后，就到了第四层了。文化创作在体制管制的畸形与非健康发展，文化在通往批判的路上受阻之后，大部分人只有一条路可走：向后转，躲避崇高与探索，大量古装宫廷出炉、透支名著、翻拍成风。而在向后路途上，又分出了两个岔路，一是媚权即向上的庸俗，唱颂歌，伪崇高，二是媚俗即向下的庸俗，提供感官刺激的低俗成风。而这两条路都是文化走下坡路的表现，从而走入价值观的误区与想象力的死胡同。这个文化案例，最典型的非"春晚"莫属。它在这近十几年来，成为了中国文化病症的集大成者：粉饰太平（在南方大面积雪灾时，可以说南方一片春意黯然），脱离现实，还可以算得上具有批判性的，或许仅仅是对于中国最底层的小人物、不争气的国足的嘲弄与挖苦，还有地域讽刺了（如故意说蹩脚的港台腔）。想象力的发挥与创新方面，为数不多的多数人较好的，或许就是宋祖英与周杰伦的混搭了——可是这仅仅是形上的创新，而没有真正的质变的创新。

重塑文化的批判性，是文化重新走上向前的上坡路的最佳捷径，批判意味着反思，意味着先否定然后超越前人的权威——而这正是创新的具体而且是唯一的表现，因此，说到这里，大家也应该意识到了，为什么我们喊创新这么多年了，创新却依旧是穿着马甲的乌龟，脱下马甲之后，才发现是新酒瓶装上了陈醋，因为没有真正的批判性。

文化没有批判性，就必然会形成一个封闭的停滞空间，无法实现自我更新与升级。文化必须有着自身的批评与批判的锐利，才能起身地走出困境。但同时它的外围，也必须有一种可供文化生存的良好土壤与氛围，这就体现在它需要被批评，但不需要被批斗，需要被批

判，但不需要被审判。然后，在批判的基础上，再有一个稳定的价值观作为支撑和保障，以此正本清源，才能源源不断地输出立足于此的优秀电影作品，以及所有的文化作品。而如果缕清以及认识到这些层层递进的关系之中，能够开始逐步改善，这个电影文化的困境，或许很快就能“穿越”出来，走进现实，与世界接轨，与时代通联。

（张天潘，《南方都市报》评论记者。原文链接：http://www.my1510.cn/article.php?id=49127de1ae4b26cb。）

【返回目录】

9-6 戴锦华 王炎：再现：历史与记忆 ——电影中的历史书写与呈现

I

“《建国大业》的成功，对我来说昭示着 20 世纪 80 年代以降中国电影的三分格局——主旋律、探索片、娱乐片——就是政治宣传、艺术实验和商业制作的最终合流。它意味着新主流叙述的确立，也意味着曾经存在的、多种可能性的消失。”





历史是一种权力的书写，所谓“历史是胜利者的清单”；而记忆则似乎是个人化的，是历史所不能吞没、规范的场域。但是后冷战历史书写的一个极为突出的特征就是以记忆的名义修订历史。作为一种特殊的叙述语言的电影，书写历史与呈现记忆的方式更是饶有趣味的。

吴子桐：近两年集中出现了一批以 20 世纪初期重大历史事件为题材的电影，如《十月围城》、《辛亥革命》、《建党伟业》等等，在后冷战时代，这种革命历史的重新讲述和再现有哪些特点？它们又是如何成为主旋律商业化的典范的？

王炎：首先，这些影片与周年应景相关，但我也发现出现了一些新的、与以往历史叙述不同的东西，就是所谓“修正史观”。修正史观无论在哪个国家的历史中，不同时期会时常出现。修正史观往往是对正统史观的一种回应、一种批判或一种矫枉过正。在一百周年这个大背景下，内地、香港、台湾，都出现了“辛亥热”，美国汉学界也是如此。

虽然不同的地方都有辛亥热，而且都以一种修正史观的面貌出现，但修正的向度却不同。内地修正的方式，往往是反拨以往过于强调新民主主义革命而淡化旧民主主义革命的做

法，如今则是把 1911 年作为整个革命的起点，强调辛亥的开创性、启蒙性以及这场革命的划时代、划纪元意义。至于新民主主义革命——即“建党伟业”和“建国大业”，便统统被视为辛亥革命的后续，一个自然的或必然发展的成果。中国革命史观向前推了，两党的截然对立与分歧也被弱化了，变成了一场大革命的前后相继。而美国汉学界最有意思，他们从族群和身份的角度讨论辛亥革命，强调这场革命是一场汉人“驱除鞑虏，恢复中华”的民族主义革命，其锋芒指向“少数民族”满族（虽然当时满族绝非现在意义的少数民族）。他们用另一种历史叙述的角度，把“辛亥”点缀成身份革命。美国汉学界与我们的角度的确不同，当然，我们能看出这里面有一个大的社会历史背景做依托。

具体到《十月围城》、《辛亥革命》、《建党伟业》、《建国大业》这几部片子，它们有非常相似的东西，就是把传统革命叙事中的阶级意识、阶级主体给淡化了，变成中国最传统的、最喜闻乐见的一种历史博弈观——纯粹的权力博弈，或说是传统史论中的纵横家、阴谋论式的革命。而这曾是新民主主义革命者极力要避免的--朝代更迭却不产生新的社会和新人。这样的叙述把革命所创生的新意识、新价值以及新的阶级主体等历史意义全都淡化了。

当然还有另外一条线索，那就是刚上映的《金陵十三钗》以及以南京大屠杀和民族苦难为题材的电影。再现南京大屠杀，从 20 世纪 80 年代就开始了。1982 年国内曾拍一部纪录片叫《南京大屠杀》，整个基调是国仇民恨、百年屈辱。1995 年吴子牛又拍了故事片《南京大屠杀》，有意挣脱爱国主义的框架，想从正面讨论人性的黑暗以及忏悔与拯救的可能。但影片的效果仍然是见证历史、勿忘国耻的路数，那个时代没有应手的参照。后来，华裔作家张纯如写了《南京大屠杀》，把南京大屠杀放入犹太大屠杀的国际话语中，应和全球化的大浪潮。于是，“美国在线”副总裁泰德•里昂西斯就拍了《南京》（Nanking）（2007 年），在犹太大屠杀的道德框架中讲述南京的故事，大屠杀也便成为一曲西方眼中的毁灭与救赎的人性赞歌。2009 年，陆川拍了《南京！南京！》，也试着走这条“坦途”。但陆川和张艺谋都面临同样的困境，就是中国人的“抗战”与西方的人性“拯救”不兼容，两部大陆影片便出现叙事上的脱节，《南京！南京！》的前半段演绎国军战士陆建雄顽强抵抗，而后半段则是教会学校的姜老师与传教士一起拯救百姓以及日本兵的忏悔。前后两半断开了。《金陵十三钗》前半段国军教官（佟大为扮演）英勇抗战与后半段风尘女子舍命相救，也断开了，好似两个价值观相左的故事硬拼接在一起。这两部电影都不能像美国版的《南京》和德国版的《拉贝》那样叙事流畅、融贯一体。说明两位导演既希望照顾民族情感，又要好莱坞式的人

性煽情，好让作品走向世界。结果美国影评嫌两部大陆片子充满“民族主义情绪”，而国内影迷又觉得“商女救国”不伦不类。传统伦理与国际潮流有冲突，艺术家不肯直面，却极力浮文掩要、敷衍拼凑，这正是我们这个时代的文化症候。

戴锦华：我们都知道历史是一种权力的书写，所谓“历史是胜利者的清单”；而记忆则似乎是个人化的，或者用福柯的说法，是人民在某种意义上对抗历史的场域，或者说记忆是历史所不能吞没、规范的场域。但是后冷战历史书写的一个极为突出的特征就是以记忆的名义修订历史。它强调“小人物”记忆的真实，会不断强调这部电影是根据回忆录改编，那部影片是根据日记编纂的。有趣的是，这种以记忆为名的、大规模的历史重写，确实成为新的历史书写的一个极端有效的方式。

一般而论，当世界发生大的变局、当权力转移，胜利者重写历史是惯例。胜利者写历史，“战利品由胜利者携带”，作为通例，不需要特别去强调。但这一次，我们要予以强调的，正是这一以记忆之名改写历史的过程。这表明胜利者写历史作为一种权力机制的运行，遭遇了众多障碍、阻力，乃至狙击。整个 20 世纪作为一个全球性的革命世纪，它所遗留的遗产和债务，阻碍着这一权力机制顺滑运行，所以它就必须以记忆为名重建历史。但是，新的权力机制一旦以个人和记忆的名义成功地重建了权力的历史，或者说重新形成了自身的话语暴力之时，它甚至可能同时封闭了反叛的与另类的叙述空间。因为人们很难再一次从记忆出发，去对抗这样一种新的权力书写。中国的稍显特别之处在于，一边同样是以记忆之名的书写，另一边却是以主体自我抹除的方式，以确立新的权力机制。

回到电影上，我把刚才提到的电影分成两类。一类是《十月围城》、《集结号》、《南京！南京！》、《金陵十三钗》等，这类电影大致定位于 A 级片——大制作的商业主流电影；我们所例举的这些，也的确都取得了票房完胜。其中《十月围城》的引人注目之处在于，影片虽然诞生于香港电影工业内部，由香港电影人执导，但它基本上偏离了此前香港电影中“飞地”式的历史叙述。尽管这无疑是一个“保镖”故事的变奏，但影片却明确地坐落在辛亥革命这一历史事件之上，因此，一个《赵氏孤儿》式的“舍命舍子”的叙述便被赋予了一份确切的（而不是“伪托”某朝某代）历史感，因而负载着与此前香港电影不同的、强烈的国族认同。尽管香港出版的、关于《十月围城》的图文书称“我们都是香港人”，但影片所实现的却无疑是“我们都是中国人”的叙述，失去了此前新派武侠电影中"忠君爱国"叙

述所针对的英国殖民统治的现实参数，同时祛除（自我抹除）了“后 97”对“香港人”身份的曲折确认。而《南京！南京！》中，大屠杀的历史必须经由一个侵华日军的目击来呈现，才能够获得讲述的有效性和可能性，成了这种自我抹除的再清晰不过的例证。一个有趣的点是，尽管《南京！南京！》和《金陵十三钗》相当不同，但其中的中国军人形象——不论是刘烨的陆建雄还是佟大为的李教官都“准确”地在影片的三分之一处消失——“草草了断”或悲壮殉国，把叙述与视觉中心让渡给角川或约翰，无疑成了某种文化政治或社会潜意识的突出例证。这中间，《集结号》是最成功、也是最高明的例子，影片建构了一个从外在到内在的自我改写和自我抹除的过程。剧情细腻地铺陈，让九连战士一步步地换上了国军的军装、换用了国军的武器，令其逐步获得了《拯救大兵瑞恩》或者《太极旗飘扬》式的“现代军人”造型--当然，这样的造型是为了让影片获得美片或韩剧式的场面调度和剪辑速度，服务于新一代观众喜爱的战争场景的酣畅淋漓。但是，类似外在的改观就意味着对这场战争（解放战争或者全面内战）的特殊意义的改写：国共两党对决所包含的意义，对不同的中国未来的政治抉择、阶级动员的方式，悄然蒸发。于是，《集结号》成了一部“在战争中思考人性”的战争片。它所记述的历史、呈现的战争不必是一场特异的战争，它也不再是一场特异的战争。

另外一类是《建国大业》、《建党伟业》和《辛亥革命》。这是一个（或者说曾经是一个）极为特殊的、中国电影类型——政治献礼片，是 20 世纪 50 年代中国电影工业、中国文化工业意识形态机器所确立的一个特殊片种，也就是最确切意义上的“主旋律”电影。这一类型在上世纪 80 年代开始丧失了有效性--影片仍然在、始终在摄制，却完全不能赢得观众。所以，引人注目的是，《建国大业》取得了空前的票房成功。这次不再有“红头文件”保障，不再依靠政治动员，完全是在电影市场意义上的成功。从 2009 年的《建国大业》开始，到 2011 年的《建党伟业》和《辛亥革命》，形成了“重大题材”、献礼片的新的叙述范式。

《建国大业》的成功，对我来说昭示着 20 世纪 80 年代以降中国电影的三分格局——主旋律、探索片、娱乐片——就是政治宣传、艺术实验和商业制作的最终合流。它意味着新主流叙述的确立，也意味着曾经存在的、多种可能性的消失。《建国大业》成功地启动了献礼片商业化的模式，即明星荟萃。这样的明星阵容--而且是所谓"全球华人"的明星阵容，的确是把观众引进影院的强大动力，因为我们从来没见过如此密集的明星集聚。这样的形态把观众引入影院，绝大多数的观众是在认明星的过程中被剧情所吸引，进而被剧情所感染。不少

人说起他们在不同的观影时刻突然发觉自己热泪盈眶，无疑，《建国大业》为政治主旋律启动了一个夸张但有效的商业运作形态。

而对我来说，更加有趣的是主导这一形态的启动力量。我常引证一个理论表述："真相在表面"。《建国大业》的幕后故事，就在片头字幕之中。开篇，你首先看到总导演是韩三平。同时你会看到无数多的明星"队列"，而且这些名字当中包含了明星级导演，包括了吴宇森、陈凯歌、冯小刚等。为什么说真相在表面？因为中影集团董事长韩三平"御驾亲征"，不仅意味着通常献礼片所集聚的国家力量，而且意味着雄厚的国家资本。整合了"全球华人"明星的，不只是国家认同，而且是、也许首先是超级大资本的魅力。而并列总导演黄建新的名号，则意味着 20 世纪 80 年代以批判现实主义和现代主义著称的第五代已整体地改变了他们的社会立场与功能角色。

其次，《建国大业》给我的另一个启示，正是政治献礼片成功地采取了"一般"的历史叙述逻辑，而不再是特殊的、差异性的逻辑。因此，它作为新主流叙述确立的标识，不仅在于它整合了原来分歧、对立的三分格局，而且更在于它将建国、建党这些曾被赋予创世纪、新纪元、断裂意义的历史事件以历史接续、连续贯通的叙述逻辑。事实上，某种平滑、连续的历史叙述，既是支撑着主流意识形态、或曰合法性叙述的重要组成部分，又是其获得有效确认的外在标识。而《建国大业》等大制作献礼片的意味，正在于影片以中国曲折的现代化进程为基本逻辑，不仅有效贯通了曾组织在异质性逻辑中的历史叙述与脉络，而且成功地"回收"了曾遭放逐的、20 世纪 50-70 年代的历史时段。去年上半年在美国客座时，我有些惊讶地发现《建党伟业》出口美国，在五大城市的主流影院 AMC 上映。这无疑是一个标识，标识我们正进入一个"后冷战之后"的年代。与其说是冷战年代的意识形态对立不再真实有效；不如说相对于美国社会的主流价值，这些献礼片已不再携带颠覆性的表述。

吴子桐：小成本电影《钢的琴》呈现了另一种讲述历史的方式。请二位谈谈，《钢的琴》在书写工人阶级的历史时，是怎样建构出了一种不同以往的书写的向度？

戴锦华：的确，近年来还没有一部电影像《钢的琴》这么让我兴奋。不夸张地说，这部电影在几乎所有层面上获得了我无保留的认同。我想，把《钢的琴》放到一组电影的互文参照中去，会比较确认它的定位。有趣的是，尽管自 20 世纪 80 年代起，新自由主义的登场令失业问题成为一个全球性的问题，但关于失业/下岗工人的电影却名副其实地屈指可数。我们

可以提到英国电影《一脱到底》（The Full Monty，1997），或西班牙获奖影片《失业的日光浴》（Los Lunes Al Sol，2002）。《钢的琴》和它们一样，都选用了喜剧或曰悲喜剧的形态表现这一沉重的社会问题，都以男性或一群兄弟的故事来指代阶级命运和生存。我们也可以提及 2008 年金融海啸冲击下的好莱坞电影《当幸福来敲门》、《新抢钱夫妻》或《在云端》，《钢的琴》也与它们分享着“亲情”、“家庭悲喜剧”的讲述路径。也有很多影评提到库斯图里卡的《地下》或沃尔夫冈·贝克的《再见，列宁》。

回到中国，许多关于《钢的琴》的影评都会提到《铁西区》和《24 城记》。最后这几部中国电影几乎是绝无仅有的涉及到了始自 20 世纪 80 年代、到 90 年代中期达到极致的“失业冲击波”的电影作品。当然，世纪之交我们曾有过不少“分享艰难”的电视剧、电影涉及这一事实，但类似的所谓“主旋律”书写，故事都自下岗问题的冲击开始，以深明大义的工人体认了工厂/国家/政府的“难处”，“毅然”接受了“下岗”的命运落幕。我经常提起根据谈歌的小说《大厂》改编的电影《好汉不回头》。结尾正是陈宝国所扮演的厂长站在车间高处，声泪俱下地向拒绝下岗的工人陈述了厂方与政府的艰难之后，领头抗争的老工人带领全体工人浩浩荡荡地走出了厂长指出的大门，意味着接受了、承担起这份中国历史转折的代价；低机位仰拍镜头再现了经典的社会主义想象中的工人群像：伟岸、刚强、崇高。但所有这类作品所不曾触及的、甚至成功遮蔽的正是失业议题的核心：“后来呢？”不仅是一般意义上的失去了一份工作，而且是丧失了所有权保障的主人公地位，丧失了原有单位制所提供的全部社会保障，被抛出来的“自由”“个人”。《铁西区》以十小时的长度完整地纪录了一个个案的全过程；相形之下，《24 城记》更像是一则有些变形的回声。对于我，《钢的琴》的宝贵在于它再度显现了记忆的力量，它以个人记忆（导演张猛及主演王千源、秦海璐这些在东北老工业基地、在大厂院内长大的孩子的记忆）的真切，触发了我自己的--当然不只我--的确被尘封的记忆，这记忆铺陈开来一段几乎不曾被讲述的历史。它出自个人的记忆，但那也原本是一个群体、一个阶级的记忆。那是 20 世纪最后 20 年中国社会改革的关键：国营大中型企业转轨，所有制演变。一个极为有趣的观察是，近几十年来，少有一部电影即刻触动了社会学家、经济学家、当代史学家的内心，令他们出来言说那段历史中“沉默的另一面”。

对于我，《钢的琴》所显现的记忆的力量同时是情感的强度--尽管在影片中，导演的情感是饱满的，也是隐忍的。首先是那样的空间、那样的人、那样的群像、那样的劳动，其次

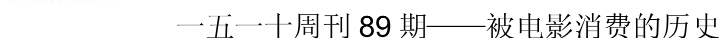


是那些音乐、那些对白--它启动了、唤醒了、复苏了一种情感，进而它就启动了一种特定的情感结构所携带着的记忆。同样有趣的观察是，你在网络影评中看到无数的年轻人，经由这部电影忆起了他们在厂区大院中的童年。和他们一样，正是这份被触动、被唤醒的情感结构让我第一次不仅在理性认知上，而且在感情层面上认识到那个时代的不曾被讲述的意义和意味。大家共同意识到，《钢的琴》再现了一段被淹没的历史，或这段历史中沉默的所在，同时盛赞影片所选用的那份拒绝悲情、举重若轻的叙事姿态：它完全没有进行悲情的展现，或者悲情的控诉，或者悲情的动员；没有将重心坐落在下岗直接造成的贫穷、物质匮乏和这一切造成的苦难、辛酸。我完全同意。但当反复观看这部电影（四次）之后，我的感悟是，就历史与记忆而言，影片所呈现并激活的，不光是“失业冲击波”横扫的年代，也不只是老工业区那场海啸过后的满目疮痍，感人至深的是它激活的记忆，是那场激变之前的岁月--20 世纪中国最为特殊的年代。我蓦然意识到，那可以说是更深地被掩埋、被撕裂的记忆与历史：关于全民所有制企业、国营大厂、单位制以及这全新的制度所创造和改变的人。《钢的琴》所激活的记忆，展示了大叙述所忽略或遮蔽的面向：所有制，更重要的是那个特定的年代、体制所创造的人；不仅是政治、经济，还有文化。这也就是我首先提到的那三组相关影片的意义：我们在相互参照中看到，《钢的琴》所称的工人、工人阶级，不只是马克思阶级论意义上的工人阶级，更不只是大工业生产所造就的工人阶级，他们是 20 世纪 50-70 年代中国独有的社会群体，只有他们和关于他们的记忆才可能赋予工厂空间、工厂劳动以那样的美，才可能赋予他们那样的尊严感和创造力。全民所有、单位制、社会化生产曾创造出这样一些多才多艺、敢想敢干的群体。影片的最后段落，他们造出一架钢的琴--熟悉好莱坞式电影奇迹的人们大概见多不怪，因为在电影中一切皆有可能。但正如导演告诉我们，影片的创意产生于一个真实的细节：张猛在被弃的厂房中发现了一架仍能发声的钢琴。父亲告诉他，这是当年钢厂工人自己为评剧团造出来的一架钢琴。所以，在我看来，《钢的琴》关于记忆与历史，也关于未来。影片中的群像来自过去，但也指示着未来，关于我们的未来想象，关于未来的人，关于劳动和创造，关于文化和艺术。

王炎：我感触最深的是，这部影片从电影语言、电影形式的角度来说，给了我一种强烈的“有希望了”的感觉。为什么呢？我们的电影从“第五代”起就一直艰难地处理着形式与内容之间的张力。第五代导演通过大量观摩欧洲艺术影片、电影理论的训练以及卓有成效的实践摸索，反复尝试着如何讲述自己的故事，或用欧洲艺术片的风格讲述自己的故事。但







是，我觉得形式与内容的张力、不流畅感一直都没有得到很好的解决。而这部影片很流畅，举重若轻，你能看出来，这部影片的风格和许多电影镜头的处理也学习了欧洲电影史上的经典段落，却很流畅地讲述一个本土的故事，让你没有拧巴的感觉，没有风格与叙事的冲突感，形式与内容相得益彰，彼此适恰。所以，我觉得这部电影在形式的意义上，是一个大的突破。

中国电影，一种类型是第五代的方式，是模仿欧洲艺术片风格，另一种是第六代、“第七代”类型，以最透明的、最自然主义的方式讲故事。还有一种是冯小刚式的，用形式最简化、最低调的方式处理本土故事。我觉得冯的风格与老上海 20 世纪三四十年代家庭伦理影片相关，实际上是借鉴了戏剧形式。三四十年代的文明戏、话剧深刻影响了当时的电影创作，一直是老百姓喜闻乐见的形式。但《钢的琴》确实是个突破，它解决了西方电影风格与本土内容之间的不协调。这么年轻的导演就吃透了电影语言和电影规律，我觉得很震撼、很振奋。

吴子桐：20 世纪西方也出现了一些讲述中国历史的电影，如贝托鲁奇的《末代皇帝》等等，在二位看来，西方的“想象”与中国的“记忆”呈现出怎样不同的历史图景？

王炎：这部电影是 1987 年拍摄的，它既是一部独立风格的影片，又是一个好莱坞影片，当然还是部意大利人导演的戏。这部影片非常成功，获了奥斯卡奖，票房奇高无比，是一部特别成功的影片。同时，在 1987 年的中国，它也对中国大众文化产生了特殊的影响。

跟这部影片同时拍摄的，还有一部中国电视连续剧，也叫《末代皇帝》，陈道明演溥仪。从这两部作品被观众接受的角度来看，它们在 20 世纪 80 年代末形成一个非常有趣的对比。当时中国大众觉得电视剧既真实又好看，而电影《末代皇帝》则看不懂，不太受欢迎。中国政府却对这部美国片高度重视，据说伊丽莎白二世当年访华，为了拍这部电影，居然没让英国女王去参观故宫。政府允许电影《末代皇帝》摄制组进驻故宫拍摄，开了历史的先河。拍摄过程中一只照明灯过热，引燃了一件文物，现在这已完全不可想象了。在那之后，中国政府才立法禁止在故宫拍戏。所以，这部电影是一个特别大的事件。

我不想用大家耳熟能详的“东方主义”的角度来谈这部影片。我倒想说，这部影片怎么会与中国观众的欣赏口味有这么大的不一样？或者说，连续剧和电影到底区别在哪？讲述历史的方式有何不同？这里，我不扩展到一个更大的政治文化层面，只想讲故事本身。电视连



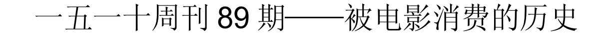
续剧《末代皇帝》呈现了一个最经典的中国历史的讲述方式，像后来的《雍正王朝》、《康熙大帝》等连续剧一样，它们讲述王朝历史的方式，与评书传统或历史传记的方式是同构的——有大的历史事件、强烈的戏剧冲 突、人物之间的种种矛盾——最经典的厚黑权力博弈，这才是我们喜闻乐见的历史话语。但贝托鲁奇的《末代皇帝》是一个经典的好莱坞影片，虽然是号称“独立风格”。电影的故事结构和讲述方式都属好莱坞经典叙事模式——线性逻辑的故事，突出明确的一个中心人物，所有戏剧冲突都围绕着主人公这一线索展开，最重要的是心理冲突，整个情节都围绕着一个人的心理变化或成长过程进行。从某种意义上说，这是一个心理剧，或者叫历史/心理剧，就是将整个大的历史都浓缩到个体的精神成长或者心路历程之中去。这是好莱坞讲述史诗的一个最经典的方式：心灵史的方式——你会透过个体的成长观察到一个更大的历史走向。显然这部电影在美国 市场和欧洲市场都非常讨巧。我们看 20 世纪 50 到 60 年代的美国史诗影片，差不多都是这个模式，而且非常有效，也包括犯罪片、战争片等，这是一个屡试不爽的叙事机制，但这个机制未必适合中国人讲故事的路数。

为佐证这个看法，我可以举最近票房很高的一部影片为例，就是《失恋 33 天》。它与中国人理解故事的方式非常贴切。影片中有两个主人公，从心路历程和心灵史的角度来说，他们的角色不是特殊的。整个故事其实是把网络上传播的段子拼接在一起，只要用这两个角色串起来即可。这两个主人公完全是类型化的角色——时尚且无奈的城市白领，既不特殊，也不特立独行，相反很有代表性，容易引起共鸣。搞笑、巧合、冲突、浪漫、反转等故事机制，在《失恋 33 天》中发挥得淋漓尽致。但是看完电影之后，我的感觉空落落的，虽然很酷、极爽，但缺点什么。缺的就是中国传统故事中的历史和伦理指涉。

吴子桐：像李安拍的《卧虎藏龙》，在中国观众和世界观众当中得到的反应是完全不一样的。中国观众可能觉得是瞎编的，一般的观众可能觉得有一种貌似中国的东西，可是有东西看不懂，会觉得不好看。是不是也是这样的逻辑？

王炎：我跟戴老师对好莱坞电影的看法，有很大的分歧。我总觉得好莱坞的机制有两个面向，一个面向是商业化的，生产电影就像汽车、洗衣粉一样，是从生产线上下来的东西。电影有固定的配方、固定的制作模式，甚至可以写成教材在课上教授基本流程，这是它商业的方面。但它还有另一面，就是作者的理念。这个机制可以给导演和编剧以空间，允许个人





风格、个人视角和叙事的独特性，使个人经验在讲述中成为可能，所以我觉得电影《末代皇帝》就是这个机制下的产物。但它最差的地方是对中国历史、中国人物以及中国思维的陌生感。首先你会觉得演溥仪的人（尊龙）根本不是中国人。其次，影片以一个西方人的视角讲述，洋师傅庄士敦作为故事的叙述者，推动故事的角色也以在中国的西方人物为主。而中国人的角色往往是被动的、被大的故事裹挟着，他们只在故事里承担着历史角色。你看到的是，一个居高临下的视角，对历史的解读和思辨完全是西方人认识历史的角度。也许这在任何一个国家都不能避免，毕竟这是在讲一个异国情调的故事。

戴锦华：1987 年我已经是电影学院的青年教师了，1989 年我在课上讲贝托鲁奇，我给他的命名是："资产者的儿子"。我是在两个层次上说，一是说他作为欧洲资产者的儿子，怀抱着对欧洲资产阶级文化深刻的情结，永远仰慕着一个资产阶级大革命之前的世界，也就是贵族的世界。他永远仰视着、想象着那样一种革命之前的、贵族独有的优雅。作为电影作者，他的影片中复沓出现的主题，始终是大时代里倍受拨弄的、无助的个人；历史太残暴，他人太强大，贝托鲁奇的主人公在 这样的历史中以犬儒的姿态随波逐流（他的一部名片就叫《随波逐流的人》）；他可能犯罪，但却不是罪人，因为个人无法承担历史责任。他几乎所有的影片都在重 述这样的主题，在这个意义上说，《末代皇帝》并无差异性。中国故事只是在修辞意义上提供异国情调的造型元素：清廷、小皇帝或绿军装、红袖章的红卫兵。

像王炎所说的，当时中国观众可能不喜欢电影《末代皇帝》，但电影人可是狂恋《末代皇帝》，因为贝托鲁奇和他的《末代皇帝》成为了一个最为直观的示范，告诉我们怎么去讲述个人和历史。他在中国演讲时说的一句话，后来成为一个时代的名言，那句话是："个人是历史的人质"。在历史中，尤其在大时代，我们被历史暴力绑架，一个遭绑架的人质当然无法承担历史责任。这个说法呼应了那个时代：结束"文革"历史，我们每个人都是那段历史的参与者，但是不想为那段历史承担任 何责任，相反挺身而出来审判那段历史。贝托鲁奇简直是提供了一个指南针，大家也许没从中学会好莱坞式的讲故事的方法，但是大家学会了怎么去从个人的角度去想象历史，从而否定历史。

今天看来，贝托鲁奇和《末代皇帝》成了后冷战历史书写的先声：以个人、记忆的名义重写历史。《末代皇帝》正是根据溥仪自己的回忆录《我的前半生》改编的。因此，其中的历史叙述先在地占有了个人记忆的名义。回忆录作为"原作"，担保了故事的真实，却不担



保历史的真相，因为后者不重要。溥仪作为中国历史上一个极为特殊的角色，始终被历史推搡、折磨、利用，始终只是一个傀儡。在贝托鲁奇那里，他关注的不是那段把溥仪变为傀儡的历史，甚至不是真实历史中的人，而是抽象人性意义上的个人——个人的心路与生命记忆，历史只是故事的景片。这正是我们之前谈到的后冷战、新主流以记忆之名再现历史、改写历史的有效方式。而 1987 年，在人们的浑然不觉中，将人类一分为二的冷战即将结束，后冷战就要到来。

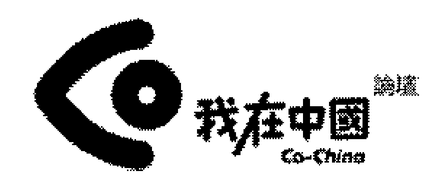
在后冷战、好莱坞的历史书写中，必须提到《阿甘正传》。《阿甘正传》选取的是外在的、更是有效的情节剧方式。剧情设定主人公阿甘智商 75，以此为前提，你便无法苛责这个人物所限定的历史视角——讲述什么、忽略什么、如何讲述，因为他没有能力认知重大的历史时刻。于是，这个“傻人有傻福”的阿甘便极为“幸运”地经历了战后美国史的似乎所有大事件，于是串连起一个背离 20 世纪 60 年代叙述逻辑的当代史。当然，《阿甘正传》与其说是为了重新建立战后美国的历史，不如说是通过阿甘，让美国每一个亲历这段历史的“普通人”，找到一个自我原谅和自我放置的空间。这部电影同样受到了中国观众的热爱，因为经历了大时代，“我们”需要的不是严正的历史，而是枕边的童话。

吴子桐：二位在叙述中也涉及到了美国的史诗题材，我们另外感兴趣的话题就是美国电影，尤其是好莱坞电影，非常热衷于史诗题材。这类电影不仅在美国本土取得成功，在全球电影市场上同样所向披靡。请二位谈谈此类电影成功的因素，它们在建构历史方面，与近年来中国拍摄的历史题材电影有何异同？

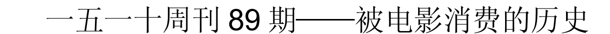
王炎：首先，史诗电影不仅是情节上讲历史的大叙事，还是电影技术上的一种新形式。它因电视机的普及而应运而生，在 20 世纪 50 年代，电视机进入 60%的美国家庭时，电影院受到了巨大冲击。人们宁愿呆家里、在火炉边看电视。而且，观众可以经常回顾经典影片。可以想见，电视成了电影资料馆，这会给电影公司带来 怎样的冲击。

电影界回应的方式第一个就是生产宽银幕电影，宽银幕电影不适合拍家庭伦理故事、室内剧或男欢女爱。于是，需要与宽银幕空间感相配的历史题材和大场面故事，战争或宗教史诗片便出现了，这是电影技术对史诗影片内容的要求。

另外一个背景，是朝鲜战争的爆发。冷战美苏两大阵营的对峙，成为当时最重要的语境，整个世界被意识形态的分歧割开，社会主义与资本主义以政治阵营的方式对抗着。讲述







这一对峙，需要新的形式重述历史。20 世纪 50 年代，配合宽银幕和冷战形势的题材便是宗教史诗影片。出现了大概几十部圣经题材影片，从技术角度上来说，这些影片非常适合大场面、大角度，以及各种奇观、特效等新技术。另外一点，宗教史诗影片承担了一个政治意识形态的功能。当时西方的道德优越感恰恰来自 于基督教，艾森豪威尔夫妇曾带头去教堂，并在电视里反复播放，形成了一个宗教回归的运动。从那个时代开始，大量宗教史诗影片取代了二战题材的战争片。如今我们在许多科幻影片利用电影新技术制作的特效、大场景奇观里面，仍隐约看到 20 世纪 50 年代美国电影应对危机、技术创新的影子，这成为好莱坞独特的风格，也是其他国家的电影工业难以抗衡的地方。当年拍史诗影片投入极大，最极端的例子就是《埃及艳后》几乎拖垮了 20 世纪福克斯公司。

还有一个就是戴老师刚才讲的再现历史的方式，是从内容的角度来说。史诗电影也提供了一个基本的范式，就是 psycho-historical- narrative，心理历史叙述模式--无论多大的历史，都可以在个人的心理历程中得以呈现。包括斯皮尔伯格的《世界之战》，人类与外太空交战都可以从一个家庭的角度、父亲对女儿的关爱中呈现。还有《独立日》、《2012》等，无论多大的题材，都可以聚焦在个人的内心经验之中。我觉得这是好莱坞一个非常独特的东西。史诗片反映出美国式经验主义的世界观，即在个人经验的范围内寻找表达美国价值观和审美方式的途径。

与其相对照的就是苏联模式的史诗电影。苏联曾拍摄《解放》，后来在 20 世纪 80 年代拍摄《莫斯科保卫战》、《斯大林格勒战役》等——这是中国大陆 20 世纪 90 年代拍摄《大决战三部曲》——《辽沈战役》、《淮海战役》和《平津战役》的基本叙事模式：重大历史人物掌控全局、全景式场面、巨大的历史转折、以事件为情节动力等。这是苏联的电影传统，而冯小刚在《集结号》中，却模仿好莱坞的风格，在让中国影片走向世界的愿景中，冯小刚力图讲述一个能自圆其说的故事。

戴锦华：我同意王炎的描述--心理历史叙述，相当准确。与此并列的是苏联史诗片——《伊万雷帝》，或《列宁在十月》，或《解放》。我管后者叫历史唯物主义 全息图的片段。就是说，历史唯物主义的史观是叙事基础，这一历史逻辑的前提，潜在地要求观众拥有一幅关于历史的全息图，参照着这幅整体图景，影片表现历史中的某些片段和场景。电影给出的



场景与观众心中的历史全息图融合，并由后者补足，便可以有效地整合出感人的历史故事与画面。

但说到我个人的观影记忆，其实最为突出的，却是罗马尼亚史诗片，《斯特凡大公》、《蓝色多瑙河》等等。一旦（非专业地）回忆起古代战争、攻城略地，我脑子里出现的全是罗马尼亚电影的画面。（王炎：我也是。）因为当时除了内参片，我们看不到好莱坞电影，也看不到苏联电影。在我的记忆中，罗马尼亚史诗片和美、 苏都有所不同。它最重要的叙事坐标是国族历史。罗马尼亚曾是罗马帝国的边陲，也是基督教世界与伊斯兰世界的交界、冲突的地区，曾有着丰富而炽烈的古代历 史。这些时段被组织在作为现代民族国家的罗马尼亚历史叙述之中，成为对其国族身份认同的依托。前现代的历史人物被描述成舍生忘死、抵御外辱的民族英雄。

民族（国家）历史的坐标，在美、苏的同一类型电影中几乎难于觉察。无论在冷战的全球对峙中，还是在后冷战的一极化世界里，美国、苏联都是作为帝国，在其历史叙述中争夺着“人类”的高度和为"人类"的代言权。在后冷战时代、或后冷战之后，多数国别电影--包括中国电影中的历史叙述恐怕更接近于昔日的罗马尼亚 电影，而不大可能是美国、苏联史诗片。其历史叙述大多是在对民族国家的自我想象的逆推脉络中建立的，它也经常履行着“民族寓言”的社会功能。于是，一边是 借古讽今——“所有历史都是当代史”，一边则是国族身份表述所要求的对自身文化差异性的自觉。所以中国古装大巨片的困局，一边是为新自由主义暴力化了的现实欲望结构，一份胜利了的失败者的历史观，一边则是为百年风云激变的历史所中空化了的文化自觉。不错，我们学不像好莱坞；但我以为，这是用美国的、或者说西方的文化逻辑叙述中国历史的必然。其结果就是从《英雄》到《满城尽带黄金甲》的华美空洞。因为这里的历史叙述及其逻辑只能是权力博弈、君臣斗法、厚黑 学、宫廷秘闻……结果就只有成王败寇，或者干脆是丛林法则。其中所谓“好莱坞元素”，便是大资本所营造的奇观场景、明星阵容、东亚或国际联军的制作团队， 而没有好莱坞的个人想象、心灵悲剧历程。而中国元素则在放大无数倍的第五代“仪式美学”中，变成了武术、兵器、服饰、琴棋书画的文物展。

我们来看一下何平的《麦田》：影片实际上成就了一幅没有加害者、没有受害者，只有胜利者和失败者的历史叙述。因为在影片的内部逻辑中，如果赵国胜了，并不意味着任何改

变，只意味着遭杀戮的是秦人。问题不是权力、暴力、人性恶，而是如何讲述；问题是类似影片完全没有给我们提供权力、暴力逻辑之外的其他参数， 仿佛赵胜杀秦、秦胜杀赵，成生败死。这就是历史？就是历史的全部？且不说该不该、能不能学好莱坞——《金陵十三钗》学得很像啊，斥巨资用了好莱坞的特效团队、一线影星贝尔，国人也认为张艺谋证明了“中国人也能拍中规中距的好莱坞 A 级片”；但即使不说影片的文化问题，你可以把一部中国电影拍成英语片，把南京大屠杀的故事再一次搬进教堂上演（或抹除），但迄今为止，好莱坞或者说美国似乎并不买账——当然，我们很清楚，这里面纠缠着国际政治的林林总总，并不只与电影有关。

回到我们的话题：好莱坞--至少是 A 级/大制作片和多数 B 级/类型片的价值始终是美国社会的主流价值，所谓“人性”、“心理”叙述只是美国主旋律得以讲述的小关节和润滑剂。退一步说，即使中国古装大片也就是一些厚黑的故事，它仍需要以中国式伦理、人情的细查和体认来润滑、贯通。在这种意义上，二月河的清廷小说算是一个成功的例证：帝王、统治的故事里是中国式的权力与人情逻辑。无怪有大型民营企业将二月河的小说定做员工商战读本。一旦你真的获知并能够体察中国社会与文化中的情理逻辑，你就可能进一步理解到历经逾百年现代化历程的中国从来不是、现在仍然不是“东方专制主义”或权钱的“厚黑学”所可能概括的。这就又说到了陈凯歌的《赵氏孤儿》：《赵氏孤儿》应该说是最古老的中国历史故事之一，也是元杂剧中的名作。且不用列举王国维的著名评价：“即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也。”或引证欧洲启蒙运动高潮中伏尔泰对《赵氏孤儿》的改编；可以说，《赵氏孤儿》或中国文化的叙事主题之一——托孤救孤，是某种文化精髓或幽隐之所在。当然是、但不仅是忠义，是善恶，是正义，更主要的是“诺”--中国文化中承诺的至高位置，“千金重一诺”，为此才有程婴舍子、公孙杵臼舍命的苍凉悲慨。对一己私欲的超越，该是对人性的基本定义吧。这应该也是欧洲现代思想的发轫之际，伏尔泰盛赞和改编的由来之一。但陈凯歌的“现代”改编（还是在林兆华、田沁鑫的话剧之后）却似乎必须抽空其中原有的文化意涵与价值表述，于是，我们看到的便是一群莫名其“妙”的人，做着一些颇为“变态”的事，却没有任何心理的或哲学的叙事逻辑来支撑它。

也许要多说几句的是，中国古装大巨片的特定困局，不仅是非西方、晚发现代化国家民族（电影）叙述的普遍困境，其特殊之处在于，它在近乎短短的十年间陡临中国的“崛起”。从熟悉的自我叙事——闭关锁国、积弱不振、落后挨打、东亚病夫，“突然”转化成

了世界“第三极”（美国、欧洲之后的第三极）。于是，电影的历史叙事不仅关涉自我言说，而且联系着朝向世界的言说。当然参数也变了：不仅是以电影为“形象名片”“自立于世界民族之林”，而且是可否成为世界电影大国，分享全球电影票房利润。仅就电影叙述而言，问题既老且新：不只是“他人的语言，自己的故事”；也不只是困扰了我们近百年的问题：世界的？民族的？（我自己是不认同那种乐观结论：越是民族的，越是世界性的。）而是继续保持自我批判精神的、深刻的自我认知，是对自身的社会与文化差异性的真实指认。越来越多的人谈起费孝通先生的“文化自觉”，但必须说，我们今天拥有的还只是对文化自觉的自觉，那不该只是延续百年的焦虑或急迫的新段落，而是一个不同的自我批判与确认。电影依旧是一个重要的路径。不论是《孔子》的结构性破碎，或是《赵氏孤儿》、《麦田》的价值贫血；当然，最令人感慨的仍是《南京！南京！》和《金 陵十三钗》的自我中空--对于这段幸存者犹在的历史，我们已经丧失了自我叙述的有效路径：如果不依重日本兵，就只能借助美国殡葬师，似乎不通过教堂的彩镶玻璃窗（——宗教建筑意义上的上帝之眼）便无法看到我们身历的灾难。这实在是 20 世纪中国文化自我流放的最佳例证之一。如何有效地自我叙述、自我想象，如讲述前现代、现代的中国历史，不仅在于批判性地确认中国文化的差异性元素，更重要的，在于回答是否存在着某种“中国道路”，它是否具有别样的资源性价值。 作为一个越来越重要的大国，中国是否能够、或是否应该承担起不同的文化责任？我们，或者干脆说，我，更关注的是“作为过去的未来”。对历史的叙述始终是对未来的勾勒，是打开未来想象的钥匙。

（戴锦华，北京大学中文系教授。王炎，北京外国语大学外国文学副教授。原文链接：https://cochina.org/?p=8515。）

【返回目录】



9-7 崔卫平：中国电影中的文革叙事



“可以预见，因为文革的话题在国内仍然是个禁区，对于文革的研究、讨论仍然处于封闭状态，电影中的文革叙事有可能越来越远离历史的真相，越走越远。”

这个题目涉及中国电影中对于文化革命的理解和表述。这些理解及表述同时体现在文革时期（1966－1976）制作的那些影片中，如《春苗》、《战洪图》等。本文将视野限制在 1976 年文革结束之后的中国电影，主要是有关知青生活的那些影片不在本文讨论范围之内。

“战争”或权力斗争你死我活

官方宣布文革结束是 1977 年 8 月，峨眉电影制片厂制作于该年的影片《十月的风云》，表明自己的制作日期为“1977 年 9 月”，具体到某年的月份，这是很少见到的。与官方的正式宣布仅仅相差一个月。1977 年全国一共制作了 21 部影片，与文革有关的还有《希望》与《震》。

用当年的术语来讲，《十月的风云》讲述了一个与四人帮“爪牙”斗争的故事。故事发生在毛泽东刚刚去世之后不久，人们仍然带着黑纱，年轻姑娘的胸前多了白花。某兵工厂接受了一个紧急任务，要赶制一批机枪部件，从北京来了一个女记者亲自督阵，工厂里不时传出零星的机枪声，它们是武器制作过程中的军事实验。刚从医院回来的老干部何凡发现这批机枪的型号早已经被淘汰，而且下达任务的途径很不正常，开始怀疑并起而反对。造反派出身的现任市委副书记马冲直接插手兵工厂，与这个厂的小爪牙一起，拟定了一份“第一批专政名单”，省委书记、老干部徐健与兵工厂何凡赫然在列，双方展开了激烈斗争。当对方得知机枪部件的制造已经完全陷于停顿，他们的阴谋就要破产时，采用了一系列极端措施，密



谋暗杀周凡，导致徐健开车的儿子牺牲，周凡轻微脑震荡。结尾是从北京来了电话通知，党中央一举粉碎了“四人帮”，徐健、周凡带人前往捉拿这一小撮人。对方正把机枪架在卡车上在工厂里急速行使，有人举着手枪在半空中晃动。徐健、周凡这边的队伍也是十分壮观，工厂的道路两旁站着列队的士兵，头戴钢盔，自动步枪上的刺刀发出寒光；男女民兵们整装肃立，不仅肩挎着枪，腰上的帆布子弹带也装得鼓鼓的。

这个故事所传达的信息十分丰富：第一、正在发生的是一场战争，对峙的双方都处于战争状态，尽管没有大规模的正面战场，对抗被限制在某个小范围之内，但冲突属于你死我活的战争性质。不仅丝毫没有调和的余地，而且要从肉体上将对方消灭、制服或者隔离。影片中机枪、步枪、手枪、刺刀一起出动的场面，在审查制度十分严格的情况下，是被主导意识形态所认可和鼓励的。从战争的角度理解社会中不同力量的对抗，在当时是天经地义的。

第二、这场战争的目的是“夺权”。这场“夺权”是从北京方面的高层开始的，影片中女记者是中央“王副主席”派来的，她执行的是来自这个高层“搞第二武装”的指令，那批机枪是为了配合夺权用来武装“民兵”的。与高层的夺权相配合，必然有不同层次的夺权活动。“联络站”的特派员对马冲明确“交底”：“全省夺权先从你们西山市开刀。打他个回马枪，让他们措手不及。”“不抓班子，不坑掉这些大儒、小儒，是不行的。”志在攫取权力，这一点早已经被人识破。徐健的夫人理解丈夫的恶劣处境时说，“还不是那帮人要夺权？”她无可置疑的口气同时表明，“夺权”在她的理解中，是恶中之恶，是万恶中的首恶。

更能够说明这种战争性质的，是影片中全套的战争语言。这在冲突双方是高度一致的——反方：“用谁、斗谁、抓谁、杀谁，这个工作量太大啊。”

“何凡不投降，就叫他灭亡！”

“按既定方针办，就是造反派与走资派血战到底。如果让民主派、走资派上台，就是人头落地。”

“这次如果不成功，咱们就要上断头台啊。”

“首长什么指示？”“同意干掉，要策略点。”

正方：“真卑鄙，他们要下手啦。”



“咱们走，离开这儿，回太行山去。”

“战场就在这里. 作为一个战士，祗要还有一口气，决不能离开战斗岗位。” “你不说，我也明白。他们是不会放过你的。我已经做好了最坏打算。”

“放下武器！”

运用战争的眼光理解正在发生的事情，以“誓不两立、不共戴天”的立场来描述当时社会矛盾和冲突，在 1977、1978 乃至 1979 年的影片中，表现得十分突出。从人数上来说，这场战争是不成比例的，“反方”衹有极少数几个人，但是他们却极有能量，不仅因为他们掌握着实权，而且在于他们与上层的要害人物有着紧密联系. 同样制作于 1977 年的影片《希望》，故事发生在北方地区一个偏僻的海滨油田，但是其中的“反方”代表宫连才却时常被上面来的“联络员”找去谈话，于是他深得秘传：“整顿就是复辟”、“在权的问题上，不必谦虚，就是要夺. 像打篮球一样，上场就要抢。”而要夺权，必然与“搞乱”联系在一起：“首先要搞乱，把他们的规章制度搞臭”。除了挑拨工人对于规章制度的不满，搞乱的做法还包括阻挠海边四口油井的开发，倒卖原油、弄假帐等等。斗争到了紧急关头，宫连才想出的阴谋破坏是：“要是井上如果能够起一把大火，那多好啊。油罐爆炸，那就等于原子弹了。”将这个油田“夺权”的斗争与投放“原子弹”联系起来，想像它具有一场世界大战的规模，让人感到咋舌。当然，当火苗四起时，革命群众及时赶到，保住了井场与革命果实。其中有两个从战争年代过来的老前辈是这样对话的：“前些年我总觉得仗打完了，不对啊。”（宁奶奶，她曾经收养了革命烈士子女）“我们是老了，但还能闻出火药味啊”（萧一强）。

将破坏生产、阻挠科研作为“夺权”的主要途径，是这个期间涉及文革电影的主要对抗，影片中的“反方”总是不惜一切手段，从事身边的某一桩破坏，尽可能实现天下大乱：有扣押地震警报的（《震》1977），有扣押油轮并绑架夫人的（《不平静的日子》1978）、有企图通过秘密手术令人永久丧失记忆的（失去记忆的人》1978），有点燃油罐车以制造爆炸的（《严峻的历程》1978）、有非法关押并企图烧死工程总指挥的（《峥嵘岁月》1979）等。如果仅仅从这些电影来了解当时中国，会以为这里正在进行一场全国性的地下抵抗运动，这些“不拿枪的敌人”如同“拿枪的敌人”一样，甚至还更有威胁. 影片中“反方”的出场与表现与过去电影中的敌人如出一辙，这些人总是在缺少光线的地方交头接耳，神情邪

恶，讳莫如深或自以为得计，他们的饭桌上往往都有吃不完的丰盛食物，酒肉齐全，烟雾缭绕，个别人脾气很怀，拍桌子、摔板凳，互相扇耳光。这类与四人帮爪牙斗争的影片中比较上乘的是《泪痕》（1979），李仁堂主演，著名女演员谢芳在文革后第一次出场，装扮成一个疯子，她的丈夫文革期间被迫害至死。影片的结尾“反方”（县办公室主任张伟）拔出手枪，终因罪行败露，以开枪自杀告终。该片获 1979 年文化部优秀电影奖。

这批影片还有这样一些共同的重要特点：正面主人公必然是一位老干部，“靠边站”若干年之后刚刚回到工作岗位，他所执行的是周恩来在 1975 年四届人大制定的路线。而向他发动“夺权”进攻的人，其矛头从根本上说针对周恩来的，他们在北京的主子视周恩来为自己夺权道路上的障碍，于是“周恩来”的名字经常被提起，“保卫周总理”成了一个响亮的口号。一向讳莫如深的中共高层权力之间的矛盾斗争，从未有过地在电影中直接得到呈现，这种情况后来再也没有发生过。1978 年戏剧舞台上有两场重要的话剧《于无声处》（1979）以及《丹心谱》（1980），后来都被转拍成电影。这两部作品更是围绕着周恩来与四届人大进行。《于无声处》影片一开始，大街上驶过一辆满载着工人民兵的卡车，车上人人手持梭标，头戴柳条帽，气氛紧张。继而是一对母子流落街头，母亲梅是当年上海地下党老干部，儿子欧阳因编天安门诗抄被追捕。当他们来到老战友的客厅，并不知道老战友本人已经卖身投靠。母亲被查出患有肝癌，儿子成为全国通缉的现行反革命，而负责抓捕儿子的，正是这家人的女儿小芸，她多年来爱着欧阳。小芸的父亲为了保官升官出卖了客人。前来抓捕欧阳的便衣们三三两两，穿着胶皮雨衣在雨地里徘徊等待。儿子离开前，母亲交出了一个布包，里面是重要的揭发材料及数额不小的党费. 儿子问妈妈哪里来的这么多钱，妈妈坦诚是从生活费中一点点抠出来的：“一个共产党员应该用自己的生命交党费.”儿子不放心她的身体，她回答：“说不定，哪一天我还要回部队打仗呢。”母子俩分享着同样的关于战争的想像，将眼下的斗争看作是昨日的斗争的延续，儿子声称：“当初参加革命，是提着脑袋，今天我们搞社会主义革命，有这个决心吗？”“为了保卫老一辈打下的革命江山，保卫毛主席，保卫周总理，我愿意一滴滴撒尽全身热血。”

这批文革刚刚结束时所拍摄的影片，任何人都可以感受得到其中的思维逻辑与当年文革如出一辙。但正是因为这一点，它们保留了当时人们关于文革的鲜活理解：目前正在进行的这场“夺权”的斗争，是战争的延续和它的一种形式，必然伴随着流血和“人头落地”。这

符合 1938 年毛泽东在《论持久战》中说：“战争是流血的政治，政治是不流血的战争”，但是人们并没有守住政治是不流血的这个界限。

某种对抗接近战争还在于，当北京传来一举“粉碎四人帮”的消息，“反方”就像经不起阳光的“鬼魅”一样，顿时原形毕露或者泄了气，作为少数人他们是与一个更大的看不见的战场联系在一起的。但如果是战争，此类电影缺少一个《纽伦堡审判》。

“入侵”和“被占领”

影片中出现 1966 年那些文革的场面，比人们想像得要晚。1978 年 12 月十一届三中全会对于文革重新作出评价，还要等到人们写出剧本、再加上一个拍摄周期，这就到了 1980 年。

《巴山夜雨》（1980）肯定是最早涉及 1966 年文革场面的电影之一。故事发生的年代已经是七十年代，在一艘从重庆沿江而下的轮船上，现行反革命分子诗人秋石被押送往某地，与他同舱的还有愤世嫉俗的年轻人、为抵债被迫出嫁的女孩、中学女老师、儿子武斗致死的河南大娘等人。终于，年轻人有机会与被押送者单独说话，向他道出“那年我曾经抄过你们的家。”于是秋石陷入回忆之中。随着打碎玻璃的声音先出现，镜头闪回，诗人回忆起当时的场景：一把木棍狠狠砸在书桌玻璃板上，玻璃板被击碎。在书桌的右上角，站着一尊维纳斯石膏像，木棒接着打在它上面，石膏像应声碎裂，碎片洒落一地。石膏碎片与丢弃在地上的书籍混合在一起，有人匆匆在它们上面走来走去，毫无知觉地践踏着地面上的书籍。光线晦暗，一些有力晃动着的胳臂，红袖章闪来闪去，看不见人脸。又有人拿起一本书翻开，用力撕去其中几页。接著书架倒塌，书架上的书籍朝着观众倒落下来。诗人在自己家看到了这一切，气愤无奈的表情。跟随他的视线，玻璃板被打碎的书桌抽屉被打开，一摞诗稿赫然暴露。年轻人的转过来身来的面孔，诗稿躺在抽屉里，他发现了它们。

不妨做一个这样的假设：若干年之后，有关文革的书面资料不幸全部消失，人们祇能从这些电影画面上来理解文革，那么从中能够得出什么结论呢？最有可能的是——这是一场“入侵者的入侵行为”。一些带着“红袖章”的人们如同“天兵天将”，一觉醒来之后来到了这个地方，冲进别人的家里随意翻腾，砸碎和拿走东西，没有任何力量能够制止他们。在

整个行为发生的过程中，房屋主人与“入侵者”互相之间一句话也没有说，好像他们语言不通，是完全不同的人类。同样，在《带手铐的旅客》（1980，反特类型片）中，进入文革也是“咣当”一声，一只镜框被扔到了地上，镜框中的照片几位是在解放战争中的年轻战士，头上带着杨柳树叶做的伪装.接下来镜头才摇向在屋里转来转去的人们，他们工人模样，带着“红色造反派”袖章，于房间的各个角落四处搜寻，翻开一本杂志，看看里面有没有藏匿什么其他的东西。这期间也是没有对话，“入侵军”身体的语言就是他们的言语。当然，入侵者的权威首先是在大街上建立起来的。在大街上，这支军队是无限喧闹的，当他们突然出现时，外表上非常突出，与众不同：旧军装和军帽、腰扎皮带、肩戴臂章、脚穿胶底鞋，一般至少是一个小分队，学生与工人不等，行色匆匆，神情严肃，在批斗会上则近乎残忍。在高音喇叭、宣传卡车的配合下，他们大声喊叫，七嘴八舌传达的是仿佛同一个意思，无法将一个人与另外一个人区别开来。即使有某个声音盖过了其他人，语气十分紧迫，那一般是经过喇叭的扩音，并不出现具体的人脸，比如：“（女高音）紧急呼吁，紧急呼吁，无产阶级革命派的战友们，我们是洛西市红色造反兵团，昨天 12 点 45 分，受到了一群暴徒的袭击……”此后声音的被大街上人头攒动的喧闹所淹没，画面上是一辆满载着工人的卡车经过，人人头戴柳条帽，卡车上大幅写着标语“文攻武卫”。（《带手铐的旅客》）如果仅仅是喊叫并不能称之为语言，那么，这些人基本上是不会和不能说话的。而被置于这种喊叫的威胁之下的人们，则更加不能开口。

后人也许要问，这些“入侵军”是从什么地方来的？他们原先躲在哪里，是什么样的人们？他们手中的武器（以及所操弄的语言逻辑）是从什么地方来的？不得而知。“‘文革’爆发”了，就像“战争爆发”了或者“鬼子来了”一样。“文革”是作为一个巨大的断裂而出现的，“文革”之前的社会及生活与“文革”开始之间存在着巨大的裂缝。《元帅之死》（1980）是一部反映上层领导人物在“文革”中不幸遭遇的影片，某种断裂显得越发尖锐。影片开始部分有两个在“胡子伯伯”关怀下长大的年轻人在相爱，当他们暂时分开时，不由沉浸在无限幸福的回忆之中，其中一个深情地自言自语：“等春暖花开的时候，我来接你。”画面是一大群在阳光下飞翔的鸟儿，它们自由自在，像鱼群一样在光亮之中激情地涌动翻滚。接下来“不由分说”是这样一组有关“文革”的镜头，其间没有丝毫过渡。

镜头之一：两扇被砸碎的窗户，那上面有不规则的大窟窿。在破碎的窗户旁边，有人从楼上往下拉大幅标语“造反有理”。

镜头之二：几个人将绳子套在一只大石狮子上面，企图要把它拽倒。

镜头之三：地上一堆燃烧的火，有东西正在葬身火苗。火堆旁边一些人在围观。

镜头之四：石狮子被拖倒在地。

镜头之五：大字报栏上新刷的标语：“横扫一切牛鬼蛇神”。在这条标语的左侧，有人在看花花绿绿的大字报。

这些纷至沓来的画面没有现场的原声，唯一的声源是高音喇叭里传来的“拿起笔，做刀枪”那首歌。比较起来，反映下层人们生活的影片《如意》（1982）中“文革”开始的处理，则稍有不同，至少从表面上看来比较别致。李仁堂（他几乎囊括了这个时期的所有重要影片的主角）于其中扮演了一个学校的清洁工，还是个劳模。当他与前清格格结婚的要求被忽视和冷落，影片中出现了长长一组镜头，表达了不同凡响的时期的降临。

镜头之一：雪地中的院落。

镜头之二：蓝黑色乌云的天空。

镜头之三：白塔和长满杂草的旧城墙。

镜头之四：李仁堂看着一无所有的天空，若有所思。清脆鸟叫的声音。

镜头之五：空无一人的校园。

镜头之六：空寂无人的教堂正面。

镜头之七：挂在树上的学校的大钟，无人问津。

镜头之八：琉璃瓦建筑上的一只只辟邪。雷声、风吹铜铃发出声响。

镜头之九：宫灯状的老式路灯。空无一人的教堂内部。

镜头之十：风吹动树叶、树枝，它们在风中摇晃。雷声越来越近，越来越大。

镜头之十一：远处是白塔，近处的旧城墙上，几只鸽子在觅食。一只野猫穿过，发出嗖嗖的声音。（镜头移动）一个院落中晒在外面的床单、衣服在风中飘荡。雷声越来越紧。

镜头之十二：雨打在外墙上。（镜头摇近）学校大门迎面的照壁上，红颜色书写的标语“红色恐怖万岁”，它也已经被雨冲刷过。

至此，关于“文革”爆发的一段叙事结束。这个过程从头到尾，除了一些代表不安的自然声响，没有一点人声，安静得让人蹊跷，让人觉得要出事了。应该说它们都是主观镜头，是从李仁堂扮演的老清洁工的眼睛看过去和留下记忆的世界，它们体现了这位活了大半辈子的老工人对于周围发生的事情的迷惑不解和拒绝，他的落寞、惆怅与痛惜。那些没有声音的画面，隔开了他与这个社会，隔开了他与周围的冲突纷争。从此之后，对他来说以及对别人来说是一样，这个世界分为两半，他本人及与他熟悉的一些人们在这一半，而另一半在他的视野之外，是令他十分为难和感到疏异的。不管情愿与否，新划分的世界秩序由另外一半的人们所颁发和建立。

从这个角度看过去，给人印象深刻的《小街》（1981），可以说是一部描写“被占领地区”生活的影片。由郭凯敏扮演的汽车修理工夏于无所事事的闲逛当中，倚着一扇半闭的木门，未料竟把门推开，人也就势摔倒。站在他面前的是一个惊恐未定的面孔（张瑜扮演），“他”手上的鸡蛋全被打碎。显然对于“他”来说，在自家门口，已经见到过不同的“闯入者”。“他”一边往后退缩，一边语气急切地对来者说：“快走吧，我妈妈生病，她怕见生人。我求你快走吧”。 夏答应一定要赔“他”鸡蛋，离开时一肚子困惑：“为什么这样害怕？”一个星期后夏外出试车回来，带上 20 只鸡蛋前往赔偿时，看见“他”提个篮子在附近一个院子里为妈妈采草药。两个年轻人隔着铁栅栏尝试交流，一个在里，一个在外，仿佛处于两重天地当中，更加突出“他”的生活是不自由的和被管制的。突然，恐怖的音乐声起，远处过来两个戴袖章的人，“他”像飞燕一样迅速翻过栅栏，逃命一样飞奔，夏在后面紧跟，接着得知“他”的“妈妈是音乐学院教授，现在成了黑帮分子，上医院都得写申请，还有人押送”。夏决定帮助“他”。他们一同开车去郊区采药，只是在暂时离开了这座“被入侵”的城市的时候，这对年轻人才舒心痛快，绽开欢快的笑容。他们做着儿时的游戏，将山芋切成高脚小酒杯，两人一起比赛翻跟头，结果翻到河里，暴露了“他”原来是一个女孩。她的头发在大街上是被强行剪掉的，手持剪刀的红卫兵不容分说地剪掉了她的秀发，并蛮横地将她推倒在地，她只有无力地哭泣。夏下决心帮她找到一只辫子，还她女儿装束。结果是偷了一个样板戏的头套，遭到毒打，有人用皮带抽中他的眼睛，继而用脚践踏，夏的眼睛严重受损，渐渐双目失明。影片中的那些小巷几乎都是空无一人的。只有大小不一的标语，表明这是一个有人出没其中但被占领的城市。

如果说这是一个“被驱逐”的人们的生活，那么《小巷名流》（1985）则是一个“被劫持”的人们的故事。这条小巷之所以得名，是因为传说当年司马相如与卓文君在井边当楼卖酒。如今的“名流”，除了这二位的后代司马寿仙与卓春玉，还有一位贩夫走卒之辈牛三。他们三人走到一起，是因为一同进学习班“同学”一场。当学习班的其他成员或者因为“被宽大回家”，或者“升级进了班房”，或者“带着花岗岩的脑袋见了上帝”，他们三人被编为一个小组，继续“隔离”接受审查，不得回家。司马寿仙是开花圈店的，他店里的花圈挽联一概写着：“为有牺牲多壮志，敢教日月换新天”，他检讨自己的“活思想”是：“心里总想着‘文攻武卫’，多卖几个花圈”；卓女士曾经当过国民党军官的姨太太，如今开了一家旧衣服店，因不从造反司令的求婚，不得过关；牛三则因为酗酒宰狗，扰乱社会秩序。卓女士被逼交代她与多少男人发生关系，“他们的政治面貌如何”，她一度想不开欲自杀，幸得其他二位相救相劝。司马想出的主意是不管多少先承认下来，于是胡编乱造，将县革委会副主任也算了进去。副主任查问下来，造反司令被撤职，三人得救。这部影片带有喜剧和戏谑的意思，但是戏谑的范围被严格限制在个人所采取的态度上，而非环境中的严酷。影片交代“文革”是从武斗队伍在街上示威游行开始，十分触目。走在前面是队列整齐的“步兵”，后面是三轮卡车上的“机械部队”，人们持枪（自动步枪）戴帽（柳条帽），斜挎子弹带，卡车边上站着的两位舞着手枪，前后共同一致呼喊的口号是：“还我战友！”“以牙还牙，以眼还眼。”故事的结局是卓女士的女儿进了样板戏团，但是当天就被“他们”强奸了。“他们”是这批电影中经常见到的一个词，只要称对方为“他们”，便不需要追问到底是谁干下的事情，仿佛对方是许多个体附在一起的妖魔整体。

用“伤痕电影”来称呼此类作品，并不是十分准确。“伤痕”涉及在“内心”或者“精神上”留下来的踪迹，涉及内心发生的变化、变动，是因为前面有了什么事情，内心获得了什么样的可怕经验，继而据此又做出什么。比如拍摄于 1994 年的俄罗斯电影《毒太阳》（又译《烈日灼身》），讲述了一个旧俄贵族青年如何一步步将灵魂抵押给魔鬼的故事。当新政权、新秩序建立，他不得不遵命离开祖国和心爱的姑娘，去巴黎以钢琴师身份为掩护，出卖流亡在外的本阶级成员，为此内心陷入彻底黑暗。若干年后他精心炮制了一个报复计划，借 30 年代大清洗，他将送他踏上魔鬼道路的红军将领诬陷进了牢房，而全然不顾此举如何波及这个将领的无辜家庭，如何波及这个将领的妻子——当年他深爱的姑娘，甚至还波及那个家庭里的可爱的小女儿，母女同时受株连咣当入狱。在“了结”旧日恩怨之后，影片主人公也

因此丧失了生活的意义，割腕自杀。他灵魂的道路上一度降临的黑暗，使得他陷入永久的黑暗之中。再比如 80 年代初在中国上演的匈牙利影片《靡菲斯特》，讲述的是 30 年代德国一位著名话剧演员因为不甘寂寞，一步步陷入与纳粹的合作的泥潭，这其中他并非没有意识，但是他的野心及虚荣心使得他无法停止下来，这是一个灵魂无法拒绝诱惑因而受囚禁的故事。

但是我们在这个单元里谈论的中国电影，并不是内心劫难的故事，它们主要表现的是人们在被占领情况下的屈辱，在被剥夺情况下的幽怨和怨愤。观众见到更多的是占领军如何为所欲为，如何以各种不可思议的名义，将人们加以隔离和监禁，将无辜的人们置于他们无处不在的威胁之下。但是所有这些问题却没有得到恰当呈现：所有那些受害者是否一定都是从一开始的不合作者？他们是否也曾经一同分享过那种仿佛从天而降的异族语言？是否也有过那么一刻想要参加“他们”的组织？受害的人们此前是否也认识那些迫害者、与他们一同吃过饭、打过招呼？在世界没有像现在这样划分之前，是否也有过一些另外的划分，而那同样是不公正的？甚至可能有这样的情况：受害者当中的一员，最终改变了自己的身份，成了迫害者？或者反过来，迫害者成了受害者？因为毕竟不是外来民族的“入侵”行为，而是从身边的事情、身边的人们开始的。从这个角度看过去，稍前的那些影片（1977－1979），不管怎么说，是提供了对于正在发生的事情的某种理解的，哪怕理解为“一场你死我活的战争”。观看这批影片，总体来说仿佛事情都在自己之外发生，是“他人的战争”、“他人的罪行”、“他人的恶”，是黑格尔说的“纯粹的恶”，在这种恶面前，所有智性的活动一概休止。一场触及每一个人的革命，因而成为完全不可理解的。

延展的理解

所谓“延展的理解”，是指不是择其一端，不是简单的二元对立——受害者与迫害者，而是取得一个深入、内在的眼光，跟随事情的进展，做一些移步的理解。具有这样理解的影片为数少而又少。

郑义的小说《枫》发表在 1979 年 2 月《文汇报》上，后来由他本人担任编剧，1980 年峨嵋电影制片厂拍成电影，这是唯一一部从红卫兵本身的视角完成的“文革”叙事，它提供



了独一无二的理解“文革”的内在眼光。随着时间的推移，这部影片不可取代的意义越发突出。因为出自当年投身“文革”的红卫兵之手，它有着一个与纪录片相对应的叙事结构，难能可贵地就近观察、记录了红卫兵在外人看来“不可思议”的那些举动，完整地保留了红卫兵初期“文革”的心路历程，富有层次，展现了向往美好生活、拥有正常感情的年轻人如何从互相爱慕到互相仇视，从满怀深情到十分冷酷，从天真纯洁到“双手沾满了鲜血”，从“为了明天”出发，却一步步走向昨天，走向“战争”的深渊。后来的人们尽可以对其中的提法、做法作出自己的分析，但起码这是一份基本的原始材料，十分具有说服力。

首先，这部影片进入“文革”的切入点与其他所有影片不一样，它把起点放在当时报纸杂志的一系列重磅文章上面，以特写镜头推出的这些版面，正是“文革”的动员令——《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》（姚文元，《学术研究》）、《评“三家村”——燕山夜话》、《放手发动群众 彻底打到反革命黑帮》（《人民日报》社论）、《横扫一切牛鬼蛇神》（《人民日报》社论）。先是有了这些，然后才有广场接见、众人山呼万岁等。这显然是一个“过来人”的叙述视角，它体现了某种承认与承担的立场。

如果说吃狼奶，这些在战争结束之后出生、1949 年之后识字念小学长大的一代，比任何一个年龄段的年轻人所吃进的狼奶要多，“吃水”要深，他们就像是新生政权的头生子，作为前排的长子长女，他们不仅意味着担负起更多的责任，更重要的是分享这个政权的想象力、它的全部话语、合法性论证。只有他们才有资格这样说：“天下者我们的天下，国家者我们的国家，社会者我们的社会。我们不说谁说？我们不干谁干？”（卢丹枫）革命或“指点江山”是需要力量的，而较为年幼的弟妹们还没有来得及发展出所需要的力气。除了书本上，这批年轻人重要的思想来源还应该包括当时的革命电影，正是那些所谓战争、历史题材的影片，从道德、情感、想象力方面帮助完成了新政权的全部论证，缝合了从革命到日常生活的间隙。斗争是残酷的，流血是难免的，牺牲是光荣的，观看这些影片长大的年轻人，期待把生活当作一场轰轰烈烈的电影，而自己能够成为这部电影的主人公：“让我们接受暴风雨的考验吧！”（卢丹枫）这样的表述要多“文艺腔”有多“文艺腔”，但是这正是那些以革命文艺为奶娘的年轻人的实际状况。研究红色电影与这批年轻人的关系，是一个十分有意思的话题。

紧接着广场接见，分裂产生了。在从北京回来的路上，一对恋人已经无法坐在一起。李红刚所在的“红旗兵团”是夺权派，卢丹枫所在的“井冈山”，旗帜鲜明地认为“你们是被走资派操纵，是假夺权”。比在“在路线斗争上没有调和的余地”更加重要的，是这两派分别接受过“文革”首长江青同志的接见，分别受到伟大旗手的鼓励和支持，得到承认自己的“大方向”是正确的。笔者目前无法就中央首长接见不同群众组织在多大程度上造成了全国动乱作出评论，但是有一点是显然的：即使不是因为中央首长的接见，“权力”这个东西肯定也会导致人与人之间的誓不两立，导致人们之间不可调和的深刻对立。而当“权力”披上了“正义”、“革命”的色彩之后，更加成为不可让步和不可让度的。最终的胜利要通过掌权来实现。在这种情况下，谈判不可能成功。不是因为缺少沟通的技巧，而是因为双方对于权力是什么、什么才是它的合法性一无所知。

卢丹枫所在的“井冈山”集结了“八个县的兵力”准备向红旗兵团发动“总攻”。而作为另一方“作战部长”的李红刚，此时尤其需要证明自己如何不为个人感情所左右，证明自己为了保卫新生的红色政权的心地是纯正的。悲剧变得无法避免，战斗完全像是从前电影里发生的一样：防御工事、炸药包、机枪、手榴弹、信号弹，火光冲天，房屋坍塌，人员伤亡。这部影片在剧作上安排得合情合理还有两条：一、促使卢丹枫拿起机枪朝向恋人的队伍猛烈扫射过去，更为直接的原因是身边战友的倒下，尤其是一同外出执行任务的十来岁男孩小兔子的被枪杀，夺走了卢丹枫的理智；二、即使在战斗中，一对恋人也没有完全忘记对方，从本意上他们从没有想过要杀害对方个人，只恨对方站错了路线。这一点，比起用个人私利、个人恩怨去解释“文革”事件的一些其他影片，显得更加真实可贵。“人在阵地在，至死不投降。”像在《八女投江》、《狼牙山五壮士》电影中所发生的那样，卢丹枫以跳楼的刚烈举动，完成了她对于心目中理想的祭献。两年以后，有人诬陷李红刚拿枪逼卢丹枫跳楼，李红刚被镇压。

今天观看这部影片，所引起的感受是复杂难言的。从电影方面来说，其制作水准并不高，不仅是人物的对话和行为，在影像方面也同样是“文艺腔”十足，从灯光到构图的任何一个设计，都是按照某个现成的概念或者结论，其含义都是被规定和阐释好了的。据说郑义本人对影片也比较不满，但是由虚假的影像所讲述的故事却是惊人的真实。同时还必须说一句，这种惊人的真实在某种意义上来源于某个“模仿”：这些年轻人越模仿，对于他们本身来说就越真实，曾经是“真实的战争”已经演变为“有关战争的想象”。

影片《芙蓉镇》（1986）分为上、下两集，下集从 1966 年开始。就表达“文革”本身来说，这部影片大体上没有超出“坏人作恶、好人蒙难”的套路，尤其是“好人”的表现总是那么软弱无力，他们无辜被动地接受了一场与己无关的劫难。但是这部影片的不同寻常之处在于它是从 1964 年“四清”开始的，某种紧张的气氛在更早的时候已经出现。当“四清”工作组进驻芙蓉镇，半人多高的大标语同时糊上了小镇的街道：“千万不要忘记阶级斗争！”在这部影片中，“四清运动”很像是文化大革命的预演，只是矛头稍有不同，它主要是针对“经济领域”，但是却弄得人人自危以及斗争的残酷性，很像是一个小“文革”。工作组长李国香算出开米豆腐店的胡玉音夫妇的收入不亚于一个“省级干部”，由此对她的周围展开一系列调查：粮店经理谷燕山卖过一万多斤碎米给胡，于是他被认为与胡玉音有不正常的男女关系；镇党支部书记黎满庚被迫交出胡玉音托他保管的 1200 元钱，出卖了自己的人格良心；胡玉音本人不得不躲藏外地一个多月，回来时得知年轻的丈夫桂桂已经被逼身亡，他们家新盖的大房子也被没收。往前追溯，这部影片涉及“运动”的起点甚至更早，湘西的这个小小芙蓉镇从 1957 年的反右运动所继承的，是原县文化馆馆长、下放右派“秦癫子”。

这位李国香在很大程度上深化了影片的主题。她原是国营食品店售货员，经过“四清运动”之后，她当上了县委常委、公社书记。在“文革”前期，她同样作为当权派被揪了出来，当街游行示众，与“五类分子”胡玉音、“秦癫子”一道，这是她决不情愿的，她本人遭难并没有激发她对别人的同情。时间不长，她就被结合进“文革”领导班子，重新当上了县委常委，公社革委会主任，坐着吉普车来到了芙蓉镇。这一笔有点狠，揭示了有人始终是“不倒翁”，一直处于“整人”的位置上。“文革”结束之后，她碰巧遇到劳改释放回来的“秦癫子”，此时她的“坐骑”已经改为一辆黑色轿车，正在准备赶往省城结婚，依然是“一马当先”的派头。这个角色的失败在于，她除了是满口阶级斗争词汇的极左女人，还是一个用当年的话来说是“作风不正派”的女人，暗示她之所以往上爬是因为作风问题，这就很落俗套了。假如她恰恰是一个作风正派的女性呢？

《蓝风筝》（1991）把某种触角伸得更长。这部影片追随女主角陈树娟前后嫁了三个丈夫的故事，以编年史的方式，展现了新中国社会从 50 年代到“文革”初期的颠簸道路，讲述了普通人在国家政治生活中经受的风风雨雨。影片中胡同口第一次出现由公家打出的横幅是“改造私营商业”；第一次宣读的《人民日报》社论是“进一步做好对私营工商业的改造工作”（街坊蓝太太在将自家的铺子交出去之后，仍然感到困惑和担心的是为什么她们家的成

分永远也改变不了）；小小四合院第一次组织起来的学习文件是“中国共产党关于整风运动的指示”，表明日期是 1957 年 4 月 27 日；第一次出现的大喇叭声音是“整风运动”转向，宣布“有人借提意见向党发动攻击”；第一次批斗会的斗争对象是学美术的学生陈树岩，第一次语气激烈、花花绿绿大字报是“击退右派分子的猖狂进攻”之类。继而这个家庭一系列灾难就降临了。女主人公陈树娟的丈夫少龙因为开会时上了一趟厕所回来，所有人看他的眼光便有了异样，几分钟之内他便被打成“右派”，不久去农场劳改，不到一年死在那里；学美术的弟弟树岩被发配去了遥远的农村；当空军的大哥目睹了部队宣布清理人员名单时，有人当场拔枪自杀，浓浓的鲜血淌了一地；大哥的女朋友、部队文工团的“尖子”因为不喜欢陪首长跳舞，转业到了一家工厂在车间干活，后来以“反革命分子”批捕，她自己一直搞不清楚到底犯了哪一条。实际上，这个家庭诸多兄弟姐妹，在经历了反右之后，即男女老少拿铜锣到胡同口轰麻雀之前，各自的命运大致定型。树娟的第二任丈夫李国栋死于营养不良。“文革”前夕她嫁了第三任丈夫，他是一个住小楼的高级干部，风暴来临时他知道自己躲不过，烧毁有关文件之后，拿出存折叫树娟娘儿俩离开他，不久在批斗中死去。树娟回来看望他，也被造反派团团围住揪着头发，年幼的儿子被推倒在地。

“文革”在这部影片中只占了大约不到五分之一的篇幅，但是从前面所有积累起来的内容来看，所谓“史无前例”的“壮举”就显得不难理解和能够理解了。这部影片以此前电影很少有过的冷峻口吻讲述这些不幸故事，尽量把它们弄得平淡，如同在岁月中被打磨过的样子，在涉及历史运动的那些方面，基本上是中规中距的。不足的是，也许过于追求一种不动声色的态度，因而忽略了所有的磨难在人物内心留下的痕迹，吕丽萍扮演的女主角通情达理有余，内心咀嚼不够，看不出来所有这些磨难如何沉淀到她的性格或者精神气质中去，形成她看待世事人生的某种眼光。贯穿影片始终的那个童声，给沉重的历史无端添了一道不相称的稚气，以童心与历史对峙，以单纯驱散历史的浑浊，也是一种“文艺腔”。该影片从来没有在国内上演过，因为有香港和日本资金投入，曾经以日本影片的名义参加东京电影节，中国代表团为此退出该电影节。该片在国内遭到禁止，但是该片获第六届东京电影节最佳影片奖、最佳女演员奖。

与《蓝风筝》一样，《霸王别姬》（1993）也是以编年史的眼光，将故事延伸到了“文革”时期。与所有其他影片不一样的是，这部影片作为切入点的是：“当前开展的无产阶级文化大革命，是一场触及人的灵魂的大革命”（由“中央人民广播电台”播报的画外音 “关

于无产阶级文化大革命的决定”）。表明这种灵魂革命的，是多年相濡以沫的人们之间互相揭发、互相践踏。在熊熊燃烧的火光面前，段小楼开始不顾一切地揭发程蝶衣，暗示程与大戏阀袁世卿做了见不得人的事情，而他们从小一起学戏受苦，“成角”之后是扮演霸王和虞姬的多年搭档，尤其是后者始终深爱着前者。这给程蝶衣带来重创和巨大刺激，他继而失去理智地痛骂段小楼的妻子菊仙，把他对师兄多年的爱转变为对于这个女人的仇恨，导致菊仙自杀。而为什么要这么做，此前是有过铺垫的：最早段小楼受审，审问者为曾经是程蝶衣徒弟的小四，小四从容地拿捏着段的妻子菊仙曾经是妓女这个事实。但比这个更加刺激的，是从前戏园子老板那爷在一旁揭发段小楼，说他在解放军进城时说过不合适的话，这个举动暗示当前的残酷现实是——不是革他人的命，就是被他人革命。因此，在这部影片中，“战争”不仅发生在大街上，尤其在心灵深处；不仅在批斗会上，而且在血肉相联的人们之间；“敌人”不是从天而降，而是早就睡在身边（小四也是被这些师兄们“捂大的”）。亲人反目，朋友成仇，这样的表述比较深刻地触及了“文革”的“精神面貌”，揭示了它的内在伤害。此前的影片中偶尔有过受蒙蔽的造反派经过一系列事件终于觉悟，如《巴山夜雨》中张瑜扮演的押送者女造反派，《苦难的心》中那个马虎出事被坏人利用的女护士，但是一个正常的人（好人）如何转变成一个面目狰狞的人，只是在这部影片中得到了一定的体现。

与《芙蓉镇》一样不能免俗的是，造反派小四是作为有着明显的个人道德、人格缺陷的人物加以表现的，他之所以要整掉师父程蝶衣，是出于想替代师父的个人野心；同样，程蝶衣为什么要揭发菊仙，也是身为同性恋的他视这个女性为自己与师兄段小楼之间的障碍，这样一来实际上就把“文革”根置于一些个人原因乃至性的原因之中，是对于这场“革命”的严重缩减和扭曲。不管是段小楼、程蝶衣还是菊仙，包括小四在内，他们始终对革命话语一窍不通，没有弄懂革命词汇的含义，而只是耿耿于怀于从前的恩恩怨怨、是是非非，在历史的剧烈变动面前，他们仿佛从来是无辜的（innocent），这仍然取了一个比较外在的、旁观者的立场。

消解、时尚以及怀旧

1981 年由白桦创作的电影剧本《苦恋》遭到公开批判，依据该剧本拍成的影片《太阳与人》（长春电影制片厂）被禁止，令人们触碰到了某个界限，本来雄心勃勃进行着的反思脚步受挫，继而放慢。1983 年“反精神污染”，1984 年、1985 年分别各有一部影片与“文革”有关（《爬满青藤的小屋》（1984）《小巷风流》（1985）。1986 年“批资产阶级自由化”，该年有一部影片涉及了“文革”，这便是由峨嵋电影制片厂拍摄的《残照》，农村题材的。同样，1987 年也只有一部影片涉及了“文革”，而且只是象征性地加以暗示，即黄蜀芹导演的《人•鬼•情》，其中“文革”这一段主人公秋芸站在凳子上，一只手抓了一把红色油彩，另一只手抓了一把黑色油彩，在一个狭窄的小屋子里，站在椅子上尖锐地喊叫，将痛苦的身影投在灰暗的墙壁上，继而“文革”这一页就翻过去了。1988 年全年一共拍摄了 153 部影片[1]，如果不算知青题材的《棋王》，那么可以说没有一部是与“文革”有关的，至少可以说没有一部影片与我们这里讨论的内容有关。1989 年有一部类型片《黑楼孤魂》涉及了“文革”，但那完全不是反思性的，那段历史仅仅是其中的商业元素（恐怖）。90 年代之后，涉及“文革”的影片变得寥寥无几，已经不能期待一年中起码有一部与“文革”有关的影片出世。发生变化的不仅在数目上，而且对于“文革”的态度、立场也明显不同。总体上来说，反思的因素明显减弱，甚至荡然无存。

紧接着田壮壮、陈凯歌之后，张艺谋执导了影片《活着》（1994 年），一般人们习惯将这三部影片相提并论，但其实它们的志趣各异。在有关“文革”的叙事方面，比较起来，《蓝风筝》更宁愿采用历史的眼光，《霸王别姬》更宁愿采取内在的、精神的眼光，而《活着》则采取了所谓卑微的“小人物”的眼光。但是这里的“小人物”视点并不是如同俄罗斯作家眼中那种深切感人的立场，相反，《活着》中的“小人物”恰恰拒绝任何一种深切性的东西，努力避免拥有某种深度。尽管从拍摄手法上来说，《活着》试图接近一种纪录片的风格，但是基本叙事却更加接近一种叫做“剧”的东西，即其中的“悲欢离合”与其说接近历史事实，不如说接近一种剧情上的安排——意外、巧合、出人意表的转折起落，这些安排主要是为了吸引人们的注意力，挑逗人们的好奇心，而并不需要考虑历史事实，不需要对于历史有一种尊重和深切的心情。

当镇长来到主人公福贵家，对他说那些皮影戏保不住了需要烧掉时，同时引出给福贵的哑巴女儿说对象的话题，对方是“县城里拿工资的工人，在城里头，大小也是个组织的头子”。因此，这部影片中的“文革”，主要是与这位“组织的头子”有关，他叫王二喜，所谓戏剧性也集中在他身上。作为造反派，他生得既膀大腰圆，又松松垮垮；整日肩戴袖章，头顶旧军帽，却是个瘸子，当然“急起来也跑”。当他带领几位工友在“下定决心”的歌曲声中，横排行走在大街上时，没有人知道他要去往何方，万一是去武斗也没有什么奇怪的。福贵夫妇在街上布店里听人说有造反派正在他们家“搭梯子上房”，他们有理由表示忧心忡忡。

但他其实给未来的丈母娘家粉刷墙壁去了。他给这个破旧小院的照壁上画了一张毛主席像，在院墙上新刷了几条标语：“工人阶级领导一切”和“领导我们事业的核心力量是中国共产党，指导我们思想的理论基础是马克思列宁主义”，他是一个革命中的美学家。“工厂里的毛主席像都是他画的”，干完活围住小桌吃茶的工友们补充介绍道。造反派不去造反，带人来给自家丈母娘家干活，假公济私，这个带有放肆色彩的细节，同时也消解了“文革”的任何实质意义，包括它的严肃性和严酷性。

“好戏连台”还在于：当王二喜的妻子凤霞在医院里生孩子，医院已经被年轻的红卫兵护士接管，王二喜再次显示了他的灵活头脑：他运用手中的权力，借批斗为名，从牛棚里弄来了原妇产科主任王教授，将他挂着牌子从大街上一路押来，同时说服医院的造反派是为了让他在现场接受教育。但是发现他三天没有吃饭，饿得没有力气了，于是王二喜的丈人福贵上街买来了七个馒头，教授一口气全吃了，噎得喘不上气来，又给他喝水。等到凤霞的孩子落地之后真的出事，这位教授已经昏迷不省人事，人们将歪着头的他拖进手术室，他完全不起任何作用，最终凤霞因为产后大出血而身亡。其间一连串意想不到的安排，有惊有险，令观众大饱眼福。但是将凤霞的死亡与教授的滑稽表现相联系，大大减弱了前者的悲剧性，死亡因此也成了一桩可以被嘲弄的滑稽的事情（福贵在凤霞的坟上继续谈论七个馒头加了水就成了 49 个馒头可以作为旁证）；同时，以这样的方式表现教授，是将他进一步推进受屈辱的境地之中，不同于别人施加的羞辱，这回是教授本人自我羞辱。这样的做法称之为“‘文革’遗风”也未尝不可。当年有过一部影片叫做《《苦恼人的笑》，其中一位教授在羞辱之中，将一只肛门用的温度计插进自己嘴中，拍摄于 1979 年的这部影片对于这个细节是持不能接受的批判态度的。



在大字报已经铺天盖地的时候，身为镇长还能够前来替凤霞说亲并亲自主持凤霞的婚礼，他居然也带着“造反派”的袖章，这是不太可能的。县委书记春生也前来祝贺王二喜与凤霞，送来了带镜框的毛主席接见红卫兵画像，这也不太可能。在某种程度上，这部影片是第一次将有关“文革”的那些明显标志，当作某种商业或者时尚元素来加以使用。王二喜相亲时带来的礼物是包在手绢里的几枚毛主席像章和一套《毛选》四卷。而表明凤霞春心萌动的，是她独自在屋里带上军帽和穿上军装、扎上皮带。他二人拍结婚照那场戏着实渲染了一番，新娘新郎一概红卫兵装束，只是多了胸前的红花，哑女凤霞头戴军帽，身着褪了色军装（旧军装而不是新的，这在当时很不容易弄到），那上面别着毛主席像章。在自家院子里面，有人弄来了照相背景用的“大海航行靠舵手”，最后包括父母大人在内，四人都将《毛主席语录》放在胸前，照了一张全家福。影片中用了一些最著名的“文革”歌曲，制造一种喧闹、喧哗的气氛，从“造反有理”、“下定决心”、“大海航行靠舵手”到“天大地大不如党的恩情大”、“毛主席的话儿要记在心”等，但是所有这些与整个情节、人物的精神状态没有内在关联，这些“小人物”在历史的沉浮中包括在“文革”中始终是各过各的小日子，各人算自己的进账。对于他们来说，正如影片的片名所表明，“活着”便是一切，便是胜利，而不问为什么活着，人活着有什么尊严与意义。

《阳光灿烂的日子》（1993）涉及 70 年代初期某个青少年小圈子的生活，在某种意义上，可以把这个小圈子生活看作“文革”社会中的亚文化范围。在当时严密控制的社会条件下，如何出现亚文化现象？只有到当时严格的等级制社会制度中去寻找原因。在有人说错一句话就要人头落地的情况下，在任何涉嫌“资产阶级生活方式”就要被严格取消的情况下，存在着一个被保护的小圈子，恰恰流行起用当时的眼光看来是“无聊”、“腐朽”、“堕落”的生活方式。当年是北师大女附中学生的叶维丽教授在她的回忆中谈及了她当时感到的惊讶：当 1966 年年底，最初造反的红卫兵串联回来，发现革命的目标已经转向自己的父母时，这些人变得改头换面，他们不再满足于朴素的旧军装，而开始“奇装异服”起来：女孩披上长长的羊毛围巾，男孩有着皮毛、质地很好的靴子和保养得很好的军用羊毛大衣。叶维丽分析，展示这些与社会地位有关的东西，与这些人的特权感受到威胁因而需要补偿有关，这些人中军队干部子女是突出的一群人[2]。

主人公马小军除了上课之外，还要学习一些稀奇古怪的东西：造酒、做芝麻酱与小提琴，这在当时叫做“开门办学”。他本人更是把自己的“门”开得大大的，他以“坏孩子”

自居，与其他坏孩子为伍，烦闷、无聊、四处闲逛、无所事事，他的母亲责骂他“搬进牢里好了”。“坏”是他的特权，他能“坏”正是他的力量所在。因为无师自通地掌握了开锁技术，他便溜进各种各样的家庭，参观人们的内室，隐蔽在等级制度里面的神秘感对他来说根本不存在，他本来是这个阶层中的一员，洞悉这个阶层的内幕和它败絮的一面。他与朋友之间议论对方父亲的“作风”问题，与高级首长一起观看“毒性很大”的外国电影，目睹和身受因父亲常年不在家而造成母亲的极端孤独和歇斯底里，这些都给他打开了朝向放纵的天地，暴力举动永远是他最为手边的事情。对女性的幻想和幻想式的占有，则是其中最为刺激的一部分，16 岁的他学着兄长们的样，在路上拦着女孩搭讪，用当时流行的话叫做“拍婆子”。当然，他不会真的做出什么，在与女性的交往中他甚至显得漫不经心，只有当他的位置被别人觊觎时他才感到事情严重。在这个意义上，他是坏孩子里面的一个好孩子，仅此而已。他乱七八糟的头脑中（关于“中苏开战”、“保尔”与“冬妮娅”、“鬼子进村”）其实并没有一条具有真正的危险，对他们来说，真正声势浩大的莫过于去“老莫”搓一顿，虚张声势、声厉内荏是这些人的共性。当他们这一小伙人与另一拨两军对阵、剑拔弩张，却一瞬间在几位“大人物”的握手言欢中变得烟消云散，所有的人对于这个被玩弄的处境感到无比欣喜若狂：“和了！”在象征着权势的场所，双方举行了盛大欢宴。

在很大程度上，可以把这样一个“亚文化”区域，看作是当时主流文化的一个“注释”，是处于这个等级制度上层的“内部装修”，它与主流文化之间有着拉康所说的“镜像关系”。这部影片的导演姜文对于影像有着天才般的直觉，运用强烈有力的视觉形象完整地保留了当时的生活气息，但是总的来说，这部完成于二十年之后的影片与它的原小说作者一样，缺少对于这种生活方式和状态的反思，马小军的精神特质在于他是一个无辜者，他一派天真无邪的样子不是装出来的，那是因为他神气活现地贴在所有现存事物的脊背之上，游弋于当下环境这个卵巢之中，寄生于现存秩序的蛋壳之内，浑水摸鱼，无忧无虑，自命不凡和自鸣得意，像这个社会腹腔中的一节盲肠。因而哪怕他自己的行为多么自相矛盾，古怪反常，漏洞百出，他始终露着婴儿般灿烂纯洁的微笑，这才是全部事情的真正可怕之处。那种天真无邪的笑容其实是做给别人看的，是给予自身的辩护词，是坚持自己有理、拒绝反思。所谓“阳光灿烂的日子”，其实是“幽深的、没有阳光的日子”。影片中使用大量抒情音乐（包括抒情的“文革”歌曲，比如“远飞的大雁”），使得这种混乱、盲目得以“下载”落地，即加以肯定和接受下来。

由第五代摄影师顾长卫导演的《孔雀》（2004）获得了不少好评，并赢得了柏林电影节银熊奖。故事发生的时期泛称“70 年代”，这是一个富有意义的信息，即影片制作者并不打算关心这个年代的十个年头之间，怎样的变化和发展，所有凸凹不平的差别都被压缩成一个叫做“70 年代”的平面，它是一段往日的时光，是缅怀和追忆的对象。“很多年过去了，我还清楚地记得，70 年代的夏天，我们一家五口一齐在走廊吃晚饭的情景。那时候，父母的身体还那么好，我们姊妹三个还那么年轻”，影片是这样通过剧中人物的怀念口吻开始的。

表明当年政治气氛的，只有影片开始最初的一点画外音：全家人围住一张小桌子吃饭，楼下响起并不很清晰的呼喊口号的声音，并伴有依稀可以辨认的锣鼓声，母亲将头伸出去张望了一眼，看不出有什么东西吸引住她，于是她很快放弃了，回过头来吃饭。而其余四人除了小弟弟有一点动静，父亲及两个成年孩子，仿佛没有听见一样，一点也不曾为外界的声浪所干扰，始终埋头吃饭。当然，这也可以理解为“文革”后期，人们对于政治已经厌倦了，他们不再关心周围环境发生了什么，认为它们都与自己无关。但是如果结合当时的实际情况，这部影片发生的年代，与本文开头分析的那些“你死我活”的影片正好处于同期，而后者实际上是当年的同步产物，所以更令人相信那更加符合人们对于自己身处环境的认知。要想不与政治发生关系，即使是对于普通人，也要再过若干年之后，主要应是进入 90 年代之后。这之后如同哈维尔所指出的，不问政治是得到某种鼓励的。

将政治从日常生活中“掏空”、“流失”或者“蒸发”（罗兰•巴尔特语），将这种被过滤过的现实变得如同“自然”本身一样，是这部电影的重要策略。如果沿着有关“文革”年代的影片一路看下来，观看这部影片时会感觉明显的不安，会觉得什么地方有不对头。细想起来，首先是那些街道。这个中原小城的街道上居然没有任何标志，既没有“文革”时期到处悬挂着的大标语、大字报或者张贴的口号，当然也没有改革开放之后铺天盖地出现的商业广告、各种商店的醒目招牌，一个没有文字的街道是一个彻底无声无息的街道，就像一个人瞎了眼睛或者有眼睛没有眉毛一样，这种情况有些令人惊怵和讶异，不免再度令人想起这是一个“被占领”的城市。但这回不是被“他们”占领，而是出于人们自己的需要或者自律，是来自不同方向上的两只手扼住了某些东西的喉咙，紧紧地摁住它们不让它们出声。在打出字幕之前，影片有一个小城的全景镜头，在一条街道上风雨飘摇中挂着一条“消灭蚊蝇，人人有责”横幅标语，仔细才能辨认，这是一个制造某种模糊和混乱的信息。



回到所谓“日常生活”之后，人们做什么？在形容“欢迎和支持这种转向私人领域的能量输出”时，哈维尔用了一个法语词汇——“小玩意”，即用各种看起来可爱的小东西装饰自己的生活，借用这个眼光，可以说这部影片充满了各式各样的“小玩意”，它基本上由“小玩意”构成，所谓“70 年代”已经变成一种“生活方式”，它有着不同于今天的当时的“时尚”：在院子里做煤球、在屋里做皮蛋、在走廊上做西红柿酱（一地的盐水瓶），以及踩缝纫机、拉手风琴、缝被子、针灸（妈妈帮儿子）、缺少性知识、男女关系上的捕风捉影等等，都是那个年代的标志产品，当然更为突出的是人们的服装，风华正茂的“姐姐”永远是蓝色和灰色的咔叽布，灰色平绒鞋，弄得像是当年的时尚一样。对比着今天的时尚，应该说，这一点已经脱离真实，只剩下蓝、灰色的说法，更像是当年《参考消息》上外国人写中国人的文章中所说的，那是在北京或者知识程度比较高的人们中间。而所有这些“小玩意”越显得真实，它们所遮蔽的当时社会真相越甚。

导演顾长卫谈过为什么挑选张静初扮演其中的主人公“姐姐”，是因为这个女孩身上有一种 70 年代才具有的“纯净”气质，这个不安于平庸生活的姐姐也被当作了那个时代“理想主义者”的化身。但是这是哪门子的“理想主义”！为了参军，小小年纪的她竟然知道准备两瓶酒和两条香烟前往贿赂带兵的人，尽管没有得逞。如果说那是理想，那也仅仅属于她个人逃离环境的“个人理想”，与那个年代与众人分享的崇高理想根本不搭界，相反，正是后者所要摒弃的对象（个人奋斗）。为了博得别人的同情，姐姐竟然把自己的胳臂抓出一道道红印，说那是自己家人打成那样，并主动提出要做人家的干女儿（这在当时是“四旧”），她与干爸在一起也就是吃吃东西，看看电影，拉一点手风琴及跳舞，他们之间并无任何精神交流。十分不真实还在于，这个“姐姐”自己用缝纫机制作了一个巨大的降落伞，这在当时是不可能的，她怎么会有那么多布票[3]？而为了向别人要回降落伞，姐姐居然脱下自己的裤子，这更加不能想象，那个年代女孩子的贞节属于革命纯洁的一部分。

拍摄于 2005 年的《芳香之旅》，其中有关“文革”的篇幅占了影片大约 5 分之一，沉寂了若干年之后的“文革”景象重新出现在电影中，这首先是值得肯定的。但是那场涉及人的“灵魂”的革命，在该部影片中已经完全转变成涉及人的“肉体”的革命：“文革”之前 60 年代中期，主人公老崔已经是一个被毛主席接见过的劳模，但是在新婚之夜，他与新娘做爱时不小心碰倒了满屋的毛主席石膏像其中的一只，半夜里夫妻俩吓得到院里挖个坑将碎片深埋，从此之后老崔作为男人就不行了。即使这样，这部影片还是有一些宽广道路可走，但是



影片偏偏选择了一条最窄的路径，它要老崔继续在精神上做一个男人，在精神上做一个堂堂的男子汉，无视他已经遭受的损失。他愿意亲自开车接妻子的前情人刘奋斗与妻子见上一面，结果车翻身残。妻子对此感慨不已，一劳永逸地原谅了性无能的丈夫，变得心满意足。丈夫去世之后，她从街市上买回一张新的毛主席像挂在墙上。影片的结尾是她给老崔上坟，坐在公共汽车里回想当年她与老崔以及刘奋斗在一起的情景，脸上露出了总结性的幸福笑容。2006 年 2 月份情人节那天这部影片在全国院线上映，导演章家瑞（50 年代末出生）有一个阐释："我们是在对父母们做出的牺牲进行怀念。"就这样，一对本该是"哀其不幸，怒其不争"的夫妇，他们迟钝封闭的精神状态以及"无性的婚姻"，变成了十分"自然"并需要讴歌的对象了。影片中有关文化大革命的那些元素（红卫兵串连、露天电影、呼喊革命口号等），仅仅停留于"道听途说"的水平，它们主要是作为"奇观"而出现的，同样缺少与人物性格的任何内在关联。实际上，即使是身处"文革"大动荡中的老崔夫妇，对于周围发生的事情，也一概采取不闻不问的态度。与《孔雀》中的主人公一样，他们有着对于"文革"的天然免疫力或者"屏蔽"的能力。当花花绿绿的大字报出现在老崔所开的公共汽车身上，老崔的直接反应是用手撕下它们，不知是出于有意识还是下意识。在这个劳模头脑中，文化大革命这件翻天覆地的大事整个被删掉了。影片中对于"文革"之前 60 年代的浪漫描绘，尤其是反复使用那首"毛主席来到咱农庄"明快歌曲来造成欢快气氛，基本上是脱离历史的。其实那是一个重新步入"阶级斗争"的时代，暴风骤雨的年代马上就要来临了。

注释：

[1]《中国影片大全 1977—1994》，中国电影出版社，1996 年。

[2]"Growing Up in The People's Republic", Ye Weili with Ma Xiaodong, Palgrave Macmillan, 2005。

[3]1989 年在法国出品的影片《牛棚》，导演和编剧为从大陆出去的戴思杰（1954 年生），其中有一个细节是，一位被关押的年轻人进城之后吃了太多的东西撑死了，这更像是给法国人提供的耸人听闻的故事，因为那时候吃饭是需要粮票的。这部影片将"牛棚"放在一个风景奇异优美的南方山区，看上去更像是一个旅游度假或者休养的地方。

（崔卫平，北京电影学院教授。原文链接：https://cochina.org/?p=8518。）

【返回目录】



【述】

9-8 黄今：浅议消费文化下中国电影的叙事转变

“首先，消费文化语境下，人们更多的关注当下的生存体验，时间上过去、未来被压缩和转述成一种‘现在时’的表达。其次，对于历史‘图像化’的表达符合消费社会下‘日常生活审美化’的商业艺术逻辑。”

论文关键词：消费文化　大众　主体性　怀旧　空间

论文摘要：在当下消费文化语境中，中国电影叙事正在经历主体性、时间、空间的转变。这种内部转变是由外部文化的审美转向造成的。大众文化与消费文化的合流，导致大众成为审美和消费主体，这意味着电影的主体性和时空表达趋向个体价值确认和大众心理情感诉求。同时消费逻辑必然地贯穿于电影影像的历时与共时系统，大众文化与消费文化共同左右了中国电影的叙事转向。

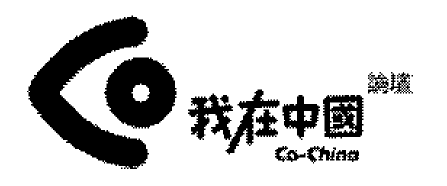
消费社会是波德里亚从社会学和经济学角度对社会发展阶段特征的归纳。在消费社会中，消费取代生产成为最重要的经济环节。生产和驾驭社会符号的逻辑取代了商品的使用价值。“流通、购买、销售，对做了区分的财富及物品/符号的占有，这些构成了我们今天的语言，我们的编码，整个社会都依靠它来沟通交谈。”［1］电影作为影像符号文本，其符号系统在消费文化语境之下出现浮动。通过对电影文本系统的变更分析，将揭示出消费文化语境下中国电影的叙事转变。



消费与意识形态——大众主体性的确认

消费社会制造了一套以符号消费为旨归的逻辑，符号价值的确立在于其文化价值和社会意义的区分。在消费社会，对于商品的消费不仅仅是对使用价值的占有获得，更重要的是对符号价值的消费。“消费可以被恰当地看做是一种话语系统，它提供给人们的不仅仅是生产和消费某些特定类型消费品的正当性，而且还有人们据以知觉和思考的意义与概念体系。以话语权力的形式使人们自觉认同它所提供的‘美好生活’之类的概念。”［2］这表明符号系统本身就是一套意识形态操控系统。消费社会下，物质极大丰富导致供求关系从卖方市场转向买方市场，大众对于符号价值的选择成为“生产—消费”关系建立的重要环节。作为典型的影像消费文本，当下中国电影必然地体现了大众消费意识形态。20 世纪 90 年代以来，“大众消费文化的兴起在国家与社会、日常生活领域和精英文化领域、公共空间与私人空间、国内主流意识形态与国际主流意识形态之间形成了一个新的文化和意识形态中介面。”［3］继 80 年代精英文化的反思思潮过后，大众成为消费文化的中流砥柱，这形成了中国大众阶层自我形象的集体确认。在被国家权力意志以及知识分子阶层长期剥夺话语权之后，大众阶层终于在消费文化的语境中重建起主导性。“商品问题也关涉到人的身份问题；或者更抽象一点说，它关系到人们的社会认同和人的存在的确定性问题。”［4］从这个意义上说，大众在进行消费时，也在进行其文化、社会身份的确认与构建。当下中国主流电影已经形成一套大众文化认可的话语系统，在消费文化的大潮中，国家意识形态的表达不得不向大众话语系统靠拢，并自觉编码为可供消费的符号隐匿于大众文化的表达之中。

以 2010 年冯小刚导演的《唐山大地震》为例，这是一部国家权力意志并不突出的影片，导演将国家民族在自然灾难面前的勇气和意志放置在个体身上表现，以个体成长为线索展现人性和亲情。作为一部灾难片，影片将大量叙事篇幅放置在灾难过后两个家庭面临的困境、矛盾和冲突之上，把伦理情感作为叙事重点。电影最为突出的一点是并未用宏大叙事抹杀个体形象，母亲李元妮在面临救女儿还是救儿子时的伦理困境以及其后 32 年的内心挣扎成为推动叙事的内部矛盾。女儿方登在震后 32 年中表现出的独立生存意志以及最后与母亲的和解为影片增添了一种积极的光明色彩。这表明了导演的平民化立场：满足大众观影的情感诉求。国家意识形态、伦理情感、商业化叙事糅合成一部标准的中国式主流商业大片。主流电影



中，国家意识形态与大众文化的合流，成为当前消费文化中传播主导价值观的重要途径。国家意识形态从主宰叙事到融合于叙事并被大众消费接纳，意识形态传播形式的改变体现了大众作为价值判断主体的自我确认。

消费历史——怀旧的乌托邦

怀旧电影是对过去一段时间的想象化叙述，其不同于现实主义历史剧遵循历史的复现，主要目的在于借助观众对历史的想象建立虚构叙事。杰姆逊认为，在后现代消费社会，“历史意识的消失”是怀旧电影产生的文化背景。“怀旧影片的特点，就在于他们对过去有一种欣赏口味方面的选择，而这种选择是非历史的，这种影片需要的是消费关于过去某一阶段的形象，而并不能告诉我们历史是怎样发展的，不能交代出来龙去脉。”［5］首先，消费文化语境下，人们更多地关注当下的生存体验，时间上，过去、未来被压缩和转述成一种“现在时”的表达。其次，对于历史“图像化”的表达符合消费社会下“日常生活审美化”的商业艺术逻辑。因此在当下怀旧电影创作中，历史提供的时代背景场域被虚化，现代人的当下性体验被置换入历史，历史成为被消费的形象。基于这一点，杰姆逊和波德里亚对怀旧电影提出批判，认为消费社会阶段怀旧电影作为一种对过去幻象的重现，正在被当今的观众所消费着。实际上，艺术的表达本来就建立在艺术的虚构和创造之上，是人的自由创造力这种本质力量的对象化体现。因此，怀旧电影对于历史的虚化并不能完全看做“消费历史”而降低历史感。对于怀旧电影的批判，往往针对一类过度消费历史形象但缺乏历史反思批判和人文精神的怀旧电影。

80 年代知识界的反思思潮带来一种现代性的批判和精英化的创作模式。第五代代表人物前期创作不约而同选择怀旧电影反思中国历史，这种充满价值判断的宏大“元叙事”创作一直持续到 90 年代中期。其后，怀旧电影创作出现转变，从宏大的、符号化叙事转入对个体情感、丰富人性的探索。以张艺谋的创作为例，90 年代初期创作的《活着》是一部以文化大革命为背景的电影。张艺谋无疑带着很强的政治历史批判目的来创作，影片准确地提炼了“文革”中的政治化影像，充斥了口号、毛语录、“大跃进”运动、阶级斗争等片段场景。影片以小人物富贵“文革”前后的生活经历为线索，以段落式的结构表现荒诞历史带来的个体悲

剧。张艺谋试图通过对苦难的集中展示批判历史的残酷。但是，张艺谋对于历史政治的关注超过了对深层人性的挖掘，这部怀旧电影呈现出浅层的“符号化历史”倾向，时代悲剧的最深层——人性的异化仍旧停留在浅层描写，时代重压下的精神状态和内心挣扎被意识形态叙事遮蔽过去。2010 年上映的《山楂树之恋》同样是以文化大革命为背景的怀旧电影，影片刻意淡化了时代背景符号，回归到对“纯情”的主题追求。对比题材相近的知青电影，《山楂树之恋》缺少了对“残酷青春”的描写，实际上“残酷青春”的集体记忆同样是一种对历史的批判和带有政治意味的反思，只是其私人体验色彩更加浓厚而已。影片的笔触重点放在两位情窦初开的青年从朦胧爱情的萌发、发展，直到老三去世时的生离死别的感情描写，刻意淡化历史意识形态强调私人情感体验。从《活着》到《山楂树之恋》，张艺谋完成了从知识分子立场的历史批判者到观众消费心理把握者的转变。怀旧影片越来越侧重于主体情感的表达并与观众的接受达成默契的一致。怀旧电影中的时间体验转变为一种当下肯定的价值判断和情感消费，在怀旧电影建构的乌托邦里人性与情感探索体现了时代发展对人的主体性的尊重。

消费空间——符号价值的创造

费瑟斯通认为消费文化的主要特点即“日常生活审美化”，“是指充斥于当代社会日常生活之经纬的迅捷的符号与影像交流。”［6］图像符号的增殖带来审美泛化，生活与审美的界限被打破。实际上，消费社会日常生活进入审美并未带来审美解放，反而由于审美距离的消失造成符号能指的放大，“文化意义成为流动布局的所指，最终也成为能指或符号。”［7］电影作为影像符号文本，典型地具有这种艺术症候。中国电影目前正经历从叙事电影向景观电影的转变，这“表征了电影文化从话语中心模式向图像中心模式，从时间模式向空间模式；从理性文化向快感文化的转变”［8］。值得注意的是，华语电影影像消费最近的“日常生活审美化”转向，即从“奇幻化、非当下化、视听震撼”走向对日常生活的图像化和审美化。现实与影像从对立走向合流并进入符号消费，实际上是消费社会将一切纳入符号消费的逻辑体现。当下中国电影将日常生活纳入影像符号，并自觉地赋予其符号价值，引导消费者通过符号消费完成自我文化身份的确认。正如对于本雅明来说，19 世纪末拱廊商业街的消费

空间中，大众在一种商业崇拜和购物氛围中，将给人消费的梦想演变为一种政治乌托邦式的幻想。当代中国电影空间中充斥符号价值的影像堆积则体现了 21 世纪初消费文化中的欲望表达。

以《杜拉拉升职记》为例，这是一部以大都市白领职场生活为背景和题材的电影，在时间架构上采用了单一的线性结构——以杜拉拉的职场成长经历为线索。畅销小说式的快餐情节和对话在叙事上使这部电影具备了流畅的浅层表义系统。而在空间上这部电影则成为消费社会丰富物质景观的展览。大量日常生活化的符号堆积冲击着观者的感官，并带来符号消费快感。首先跨国公司背景为情节提供了职场竞争的叙事元素，另一方面则在空间上呈现为丰富的物质景观，为影片的可看性提供保障。创作者通过广告植入的形式，利用影像传达符号价值。影片中的植入广告品牌多达二十几个，涉及电脑、手机、汽车、红茶等消费品。消费与影像在此达成共赢——通过将日常消费品转化为影像，观众接受一套编码的符号价值——广告涉及的消费品以及其表征的白领阶层文化审美品味。此外，影片中大牌服饰的频繁更换则体现了时尚消费制造的出发点：通过符号价值的更新，建立与大众的审美区别，从而固定新的符号价值。时尚制造的最终目的在于消费时尚——电影与消费逻辑在此达成了默契的一致。

结语

消费社会是一个以消费为旨归的社会，作为消费主体的大众对消费文化语境下的艺术形态产生了必然的引导。大众审美主体地位的获得使得艺术呈现出后现代特质：时间上的当下性体验以及空间上的符号化。当下电影呈现出时间上的个体怀旧式体验，空间上的符号消费倾向正是这种审美转向的体现。在大众文化、消费文化的渗透下，电影在主体性、时间、空间的表达上凸现出个体价值和平民化立场。尽管消费逻辑贯穿影像生产，观众仍然被编码的符号价值体系控制，但是消费文化下艺术生产对大众接受、参与、回馈的重视必将解放艺术的表现形式和内容，产生更加多元化与个性化的创作。

参考文献：

［1］［法］让•波德里亚. 消费社会［M］. 刘成富，全志刚译. 南京：南京大学出版社，2004:71.

［2］高亚春，符号与象征——波德里亚消费社会批判理论研究［M］. 北京：人民出版社，2007:65.

［3］张旭东，批评的踪迹［M］. 北京：北京生活•读书•新知三联书店，2003:170.

［4］王宁，消费社会学［M］. 北京：社会科学出版社，2001： 52-81.

［5］［美］费德里希•杰姆逊. 后现代主义与文化理论［M］. 唐小兵译。北京：北京大学出版社，1997:227.

［6］［英］迈克•费瑟斯通. 消费文化与后现代主义［M］. 刘精明译。南京：译林出版社，2000:98.

［7］周小仪，唯美主义与消费文化［M］. 北京：北京大学出版社，2002:16.

［8］刘敬，再谈视觉文化语境中的景观电影［J］. 电影文学，2010(01).

（黄今，山东艺术学院硕士研究生。原文链接：https://cochina.org/?p=8521。）

【返回目录】



9-9 储双月：中国当代电影历史叙事的嬗变历程

“在历史叙事中，创作者的主体性意识只有借助历史的具体描绘才能得以传达。这就存在一个创作者的主体性意识与历史的具体性如何融合的问题。”

提要：历史题材电影最显著的特征是依赖于遗存形态的历史，由此获取历史意识或曰历史性。历史意识是一种思想的特定模式。自 1949 年以来，历史题材电影尤其是革命历史片中引以为荣的“历史意识”，或许只是一种意识形态立场的理论基础。新时期以来的历史叙事试图建构历史的复杂性、多义性和生动性，但 90 年代以来的新历史主义叙事更注重主体精神对历史的重新阐释和引导作用。

关键词：意识形态 历史意识 历史题材电影

20 世纪中后期电影对历史的叙述，深刻地改变了我们关于历史的看法，使其成为传播历史知识、表达历史观念或恢复历史记忆的有效载体。电影技术的发展不断加强和提升了电影对历史时空的再现摹仿功能，再加上中国拥有上下五千年悠久丰厚、纵深广袤的历史文化遗产，这些都为中国当代电影的历史叙事提供了得天独厚的优势。然而，如影随形、无所不在的根源性的社会经济背景中的意识形态环境，通过介入电影环境而对中国当代电影的历史叙事产生重要影响。

意识形态指的是一系列规定，它使我们在当前的社会实践范围内采取一种立场并遵照执行（要么改变，要么保持其当前状态）；伴随着这些规定的是，它声称具有 “科学”或“现实”的权威性。（1）我们只能从历史题材电影中显性的——美学的、道德的、伦理的维度，然后才能进入隐性的——未经批判而被认可的深层结构。其中的意识形态蕴涵模式，规定或促使我们形成某种思想立场，它决定了我们应该如何理解现实、看待历史。因为它不仅能评



论自身与先前或曰已逝的文化和文明的关系，也能评论自身与时间上同时代、空间上相毗邻的事物之间的关系。（2）很多时候，往往是为了更好地理解现在而去研究历史。现在（意识形态）对过去（历史）的深刻影响是值得考察和揣度的相关性环节。在中国当代历史题材电影中，历史时空与现实社会紧密地缝合在一起，当下成了无处不在的潜文本，创作者不断调适其历史叙事的角度和力度，以期平衡影片、观众、意识形态三者的力量，于是，影片内外组成了一个更大的、复杂的、互动的一种带有对话性质的文本关系。可以说，中国当代电影历史叙事的演进过程既是这种调适的具体深入，也是历史真实性诉求与艺术虚构（历史想象）之间相互碰撞、角力直至融合的发展轨迹。

历史的三种存在形态

只要涉及到历史叙事，电影创作者就不可避免地要解决这样一个问题：如何处理历史材料与艺术虚构（历史想象）的关系即历史真实性问题。人类对历史的认识和研究离不开史料。我们通常意义上所说的史料，就是指那些人类社会历史在发展过程中所遗留下来的、并帮助我们认识、解释和重构历史过程的痕迹。我国著名历史学家荣孟源在 20 世纪 80 年代把史料分为四大类，一般被认为是较为全面合理的传统史料分类法。第一类为书报，包括历史记录、历史著作、文献汇编和史部以外的群籍；第二类为文件，包括政府文件、团体文件和私人文件；第三类为实物，包括生产工具、生活资料和历史事件的遗迹；第四类为口碑，包括回忆录、调查记录、群众传说和文艺作品。上述接近或直接在历史发生当时所产生的文字史料、口述史料、器物遗迹都是历史遗留物，是遗存形态历史；历史作品是史学者或创作者根据各自需要采录遗存形态历史加工而成的，是叙述形态历史；历史上真实发生过的事件和存在过的人物则是历史本体，是客观形态历史。

时空距离是横亘在古今之间无法逾越的鸿沟。我们唯有凭借并依赖历史遗留物即史料才能发起古今对话，从而获取历史意识或曰历史性。然而，对于某些历史人物和历史事件，史料往往会出现缺失、语焉不详、充满断裂和裂隙等情况。更何况，并非所有史料都能作为叙

事的历史根据，有些文献档案也不可否认是记载者取舍选择之后的产物，带有主观性因素。对于史料的真实性问题，我国著名历史学家吴晗曾这样说过，“历史资料，当然并不是没有问题，而是问题很多，有歪曲、有篡改、有隐蔽、有夸大等等。问题是不能把过去的历史材料一棍子打倒，什么都不要，对祖国历史采取虚无主义态度。而是要尊重历史，要批判地继承，要经过对过去遗留的史料做一番辛勤的努力，要去粗存精，去伪存真，由此及彼，由表及里的分析、研究、综合工作，取其精华，去其糟粕”。（3）历史的真实性只是相对而言的，不能完全等同于实际发生的历史本体，或曰过去实在。当代西方著名历史哲学家海登•怀特（Hayden White）亦认为，史书的记载归根结底是一种文本，不能把历史文本与历史本体等同起来，历史文本是根据人们的权力愿望、个人好恶和认识水平而书写的，无法真实再现历史本体，充其量仅仅是对过去之事的种种“解释”。“在我看来，历史事实是构造出来的，固然，它是以对文献和其他类型的历史遗存的研究为基础的，但尽管如此，它还是构造出来的。……只要历史实体在定义上隶属过去，对它们的描述就不会被直接的（受控的）观察所证实或证伪。……这就促使我得出这样的结论，即历史知识永远是次级知识，也就是说，它以对可能的研究对象进行假想性建构为基础，这就需要由想象过程来处理，这些想象过程与‘文学’的共同之处要远甚于与任何科学的共同之处。……我将历史说成是事实的虚构化和过去实在的虚构化。”（4）在新历史主义的最主要批评家海登•怀特看来，所有的历史重构都带有虚构特征。历史作品也只代表了一种尝试，即在叙事者的历史领域、未被加工的历史文献、其他历史记述，以及读者之间进行调和的尝试。

尽管历史本体的真实性在新历史主义叙事中是无法抵达的，但它的确是实际存在的。史学家竭尽全力去接近历史实在，坚定不移地强化其对历史的客观真实性诉求。优秀的历史题材电影则用现代主体意识去观照历史，传达出历史内在的本质的真实，也就是说在历史材料与艺术虚构（历史想象）两点之间找到了平衡点，在其营构的历史秩序中追求叙事的一致性和融贯性。无论是历史想象还是艺术虚构，对历史事件和历史人物的处理都要符合历史发展的可能性。新历史主义电影则从个人的生活体验和审美趣味出发来构筑历史世界，追求一种主观真实性，不断挑战历史虚构的可能性和极限。为了可以在更大视野范围内厘清历史题材电影创作的发展脉络，并对 20 世纪 90 年代以来客观存在的包括新历史主义叙事在内的多元复杂的历史叙事做出回应，本文对历史题材电影采用了较为宽泛的概念界定，指的是试图依据一定的历史事实并借助逼真的历史细节，再现某个历史时代的氛围、风气、习俗及社会概



貌，并传达出历史精神的影片。从内容而言，它可以纵深展现某个历史时代，也可以集中笔墨描绘一桩历史事件，甚至可以纪传一位历史人物。易言之，它在要求必须具备一定的“实”的历史依据的同时，某种程度上也容纳了“虚”的历史形态。

根据影片所述的历史时空和内容的不同，历史题材电影可以大致分出三种子类型，如革命历史片、近现代历史片、历史古装片。以历史时空来衡量，革命历史片应该归属于近现代历史片之中，但为了对占据主流且影响巨大的革命历史片创作有更整体和更全面的分析，便把它作为一个子类型单独列出来。

政治书写：历史叙事为现实政治服务

1949 年新中国建立之后，社会政治的变革带来了文化艺术的变革，文艺界迅速弥漫着“文艺从属于政治、文艺为无产阶级政治服务”的左倾思潮。在文艺为现实政治服务的意识形态的操纵下，在政治文化批判运动一浪又一浪的紧张氛围中，“十七年”和“文革”电影的历史叙事普遍趋向于革命历史叙事，以寻求和建构新的国家政权存在的历史合法性和合理性，历史行进中“人”的丰富多样性和具体可感性为强大无比的国家意识形态话语所吞噬。

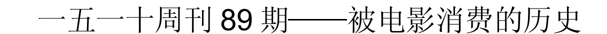
由于电影通俗易懂而又流传广泛，能最有效地向普通民众灌注国家意识和民族精神。对于这样一个对广大人民思想极具影响力、渗透力的文化工作，20 世纪 20 年代的苏联政府就有足够的认识和有力的领导。斯大林早在 1924 年就指出了电影乃是对群众宣传的最伟大的工具，因此“必须把它掌握在党的手里成为共产主义教育与鼓动底有力工具”（5）；1928 年，全苏联电影会议也对此做出非常明确的决议：人民的电影乃是“工人们加深阶级觉悟的最有力的武器，应该成为居民中各非无产者阶层的政治改善的最有力的武器。电影决不是用来适应非无产者阶层的思想意识的，它应该用它特有的动人形式，对居民里小资产阶级加强无产阶级的思想影响作用，以便在政治上改造一切非无产阶层”。（6）这种苏联模式照搬到



新中国之后，便最先从电影发难，以批判《武训传》（孙瑜，1950）为开端掀起了一场声势浩大的政治文化批判运动。

在人物传记影片《武训传》中，孙瑜以清末武训（1838—1896）为给穷孩子争取受教育的机会而行乞近四十年兴办义学作为主线来推进叙事，哀其不幸地道出这种有限的反抗解救不了苦难民众的真相。同时，还在周大（虚构的人物）领导农民武装斗争为辅线的下面带出“周大单凭农民的报复心理去除霸报仇，也没有把广大的群众组织起来”的必然败局。于是，导演对两种人物命运、两条斗争路线做出了这样的结论：“在当时的那个历史环境里，他们两个人都无法获取决定性的胜利。”影片公映后，据《人民日报》的不完全统计，仅北京、上海、天津三地的报刊，在四个月的时间里就发表了四十余篇赞扬“武训精神”和电影《武训传》的文章，《大众电影》把《武训传》列为 1950 年十部最佳国产影片之一。孙瑜也趁势根据《武训传》的电影剧本写成小说并于 1951 年 2 月出版，在该小说前言中表达了自己的创作初衷——“武训是一个平凡的、受损害的农民。他坚韧地、百折不挠地和封建统治阶级作了一生一世的斗争。虽然行乞兴学不能解救穷人，奇行苦操不足为法，他的那一种赤诚、朴素、全心全意为人民服务的精神是值得歌颂的。”（7）其实，无论是导演的创作意图还是文本中的人物塑造皆带有“文艺为现实政治服务”的意识形态凿迹，但因知识分子的人道主义精神驱使其未充分批判武训的历史局限性，而其间又对农民武装斗争的盲目性发出了质疑之声，这种不彻底的“革命性”和“大众性”最终导致了主创者及影片命运的大逆转。

毛泽东观影之后，授意胡乔木组织了数篇持批评意见的文章，随后于 1951 年 5 月 20 日在《人民日报》上亲自撰文发表了社论《应当重视电影〈武训传〉的讨论》，认为武训“处在满清末年中国人民反对外国侵略者和反对国内的反动封建者的伟大斗争的时代，根本不去触动封建基础及其上层建筑的一根毫毛，反而狂热地宣传封建文化，并为了取得自己所没有的宣传封建文化的地位，就对反动的封建统治者竭尽奴颜婢膝的能事，这种丑恶的行为，难道是我们所应当歌颂的吗？向着人民群众歌颂这种丑恶的行为，甚至打出‘为人民服务’的革命旗号来歌颂，甚至用革命的农民斗争的失败作为反衬来歌颂，这难道是我们所能容忍的吗？承认或者容忍这种歌颂，就是承认或者容忍污蔑农民革命斗争，污蔑中国历史，污蔑中国民族的反动宣传，就是把反动宣传认为正当的宣传”。此文即刻掀起了我国当代文

艺史上的第一次全国规模的文艺思想论争，并借此展开了一场针对知识分子的思想政治批判运动。

在舆论高压之下，孙瑜于同年 5 月 26 日在《人民日报》上公开了检讨文章即《我对〈武训传〉所犯错误的初步认识》，此文后被斥为思想混乱、检讨不充分。同年 7 月 23—28 日，《人民日报》连载了由江青主持的武训历史调查团的调查报告《武训历史调查记》。调查团不仅因挖掘出了一位与武训同时同地的农民革命领袖宋景诗在 1860 年领导黑旗军进行鲁西抗粮斗争的资料而批判影片"缺乏历史唯物主义的观点"，（8）而且据称是从武训的为人、武训学校的性质、武训的高利贷剥削和地主剥削等材料出发，将武训定性为"一个以'兴义学'为手段，被当时反动政府赋予特权而为整个地主阶级和反动政府服务的大流氓、大债主和大地主"。（9）在紧锣密鼓的批判声中，孙瑜又于 1952 年 6 月 3 日在《解放日报》上刊登了《对编导电影〈武训传〉的检讨》，"由于我孤立地、抽象地看问题，主观地认为可以把精神和本质分开，把历史的武训和我电影所需要的武训分开；于是我就荒谬地、一误再误地、采取了那一个骇人听闻的创作方法——修改历史。修改历史而又以历史面目出现，称之为传记影片——这是一种反历史、歪曲历史、捏造历史的文艺创作方法，远超出了一个历史传记文艺工作者所能容许的艺术处理自由的限度"。仅以《武训历史调查记》与《对编导电影〈武训传〉的检讨》对照析之，前文显然以占有所谓的史料而肆意批驳，后文则以拒斥艺术虚构来否定影片的历史意识，两文皆以表面的历史真实性论述掩盖了国家政治权力话语或阶级斗争历史观的"权威性"的本质。

武训及《武训传》批判超出了影片本身，且对中国当代电影的历史叙事产生了深远的影响。在"十七年"和"文革"时期，三十多部历史题材电影皆为涉及抗日战争、国共内战、解放战争、抗美援朝时期的革命历史片。这些革命历史片竭力为无产阶级专政国家存在的合法性和合理性寻找历史依据，它自然是当时安全系数最高的历史叙事，且较易表达和抒发创作者的政治忠心。近代历史题材除了《武训传》之外，仅有《宋景诗》（郑君里，1955）和《甲午风云》（林农，1962），古代历史题材只有《李时珍》（沈浮，1956）与《鲁班的传说》（孙瑜，1958）。《宋景诗》和《甲午风云》旗帜鲜明地主张进行彻底的反封建反帝斗争，与现实社会中的爱国主义教育和反封建主义主题相契合。《李时珍》颂扬了在封建社会不同流合污而执意"逆水行舟"30 年来编修《本草纲目》的明朝医学家李时珍；《鲁班的传





说》讴歌了默默无闻地帮助民众解决“修桥”、“建庙”、“造角楼”难题的春秋战国时代的鲁班。这种不求名利、不计较个人得失而一心造福于民的人民公仆形象身上，集聚了主流意识形态所倡导的中华民族的传统美德。这四部历史古装片和近现代历史片，因由上述因素的庇护而规避了政治风险。由此可见，左倾思潮对历史叙事侵蚀之深、之长。这种历史叙事现象实质上体现了对政治权力的顺从与逢迎。此外，《武训传》的编导孙瑜——这位“诗人导演”，也因以简朴淡雅的美学风格成功塑造了既是闻名遐迩的“木匠之祖”又堪称为楷模的古代建筑师鲁班而翻了身。曾形神并茂地饰演武训的赵丹，也因再度以高超的演技传神演绎了林则徐、李时珍而终获国家权威话语的认可。

《宋景诗》的创作意图是为了纠偏《武训传》所叙述的农民武装斗争，匡正所谓正史对历次农民起义的各种歪曲和诬蔑，并声称以历史唯物主义观点还原历史以本来的真实的面目。影片以山东堂邑县农民宋景诗不堪忍受沉重的赋税而抗捐起义为序幕，建构了农民揭竿而起进行反压迫斗争的合法性。但是，影片并未写出这种斗争的复杂性，也未从根源上揭示黑旗军的失败，而是直接地将黑旗军在鲁西的抗粮斗争处理为两个阶级的生死较量。影片不仅将黑旗军领袖宋景诗曾被清廷招安的史实改写成为保存实力而诈降，而且在片末着力渲染黑旗军先后与白莲教、捻军、太平军联合作战痛击满清统治的巨大摧毁力，凸现农民起义前仆后继、勇往直前的大无畏精神，竭力论证农民起义的进步性和人民是历史主人公的思想。显而易见，影片的创作观念遵循的是毛泽东关于中国革命和中国农民战争的论断。毛泽东在《中国革命和中国共产党》中说：“中国历史上的农民起义和农民战争的规模之大，是世界历史上所仅见的。在中国封建社会里，只有这种农民的阶级斗争、农民的起义和农民的战争，才是历史发展的真正动力。”（10）与《武训传》中的周大相比，宋景诗洋溢着革命英雄主义和革命理想主义精神的光环，汇聚了所有起义领袖的优良品质，这位侠心义胆的黑旗军领袖被限定在“高、大、全”的文艺创作观念中，丧失了作为历史行进中的人应该具有的鲜活生动性和具体可感性。这同时也是“十七年”和“文革”时期历史题材电影中大多数历史人物形象的不足和悲哀。



多元讲史：众声喧哗的创作景观

自 20 世纪 70 年代末 80 年代初以来，历史题材电影的创作进入新的发展时期，涌现出一批颇有影响的影片，历史叙事的视阈更为开阔，并由观念先行、先入为主的思维模式转向文化的、美学的批评维度，试图重构历史的复杂性、多义性和生动性。譬如，《八女投江》（杨光远，1987）就是在《中华女儿》（凌子风、翟强，1949）基础之上，将原有的单一的爱国抗日题材融入了现代女性意识，让残酷险恶的抗战形势、困苦艰难的生存环境、冰冷僵硬的男权话语，与正义善良和坚强勇敢、脆弱善变和温柔多情这一女性性格的正反两面直接撞击，深入到历史人物的精神实质中去，故而显得可感可亲。

因为深受“人民是创造历史的真正的动力”这一典型的阶级斗争历史观的拘囿，“十七年”和“文革”时期的历史题材电影总是让人民大众去占领历史叙事的舞台。但是，人民大众也不能长期满足于只能咀嚼自己父辈的革命豪情和大无畏牺牲精神，在 20 世纪 70 年代末 80 年初拨乱反正的政治思潮影响下，民众对中国近现代史上两党两军的重要领导人的生活经历和革命传奇、以及发生在国共两党之间的重大历史事件，怀有一种了解认知、探求真相的急切愿望。尤其是到了 80 年代之后，个人施展才华的空间趋于广阔，民众转而去关注古代直至近现代的权力阶层及历史名人的生活，从中幻想着汲取一些占据历史舞台的成功经验或捷径通途。另外，帝王将相和才子佳人曾经一直占据中国历史叙事的长河，经由 20 世纪 50—70 年代的阻断、拒斥、屏蔽之后，激发出了一种闲置已久的猎奇心理和窥视欲望。针对当下探求历史的渴念，历史题材电影适时发挥了历史想象而由此出现了历史叙事的新变。

这一时期历史题材电影的开创性意义及创作景观主要表现为以下四个方面：

一、工笔描摹中国近现代军事史、战争史上的革命领袖或重要领导人，注重从细节出发来毕现他们的气质风貌和心理活动，表现出一种对气势磅礴的史诗化电影的创作追求。新时期历史题材电影不仅重在对一个时期政治史和军事史的折射和反映，而且影片的焦点从原先的革命先烈转变到既如雷贯耳又神秘遥远的重要历史人物身上。历史叙事在照顾到观众兴趣点的同时，还有效传播了近现代历史革命知识，兼顾了主流意识形态的无形渗透。《大河奔

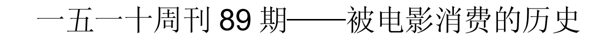
流》（谢铁骊，1978）中第一次出现了毛泽东和周恩来的领袖形象，新中国领袖在银幕上“复活”了，这让观众顿生无限的崇敬和怀念，并结束了近三十年来革命领袖形象空白的历史。《山城雪》（钱千里， 1980）以“皖南事变”为历史背景，描写周恩来同志在国统区重庆领导新华社，保护进步人士，团结各阶层人民，组成广泛的抗日民族统一战线，同何应钦等国民党顽固派进行坚持不懈斗争的故事。这是我国影坛上首次以新中国领袖作为主要人物贯穿始终的影片。影片结尾处以周恩来“黑暗是暂时的，光明一定会到来”的演讲与“周恩来是人民心中的丰碑”的文字结语，抒发了电影人对“文革”政治的不满及对周总理的深深悼念之情。

上述两部影片开始注重历史的线性及纵深发展，对新时期革命历史片中历史意识的开拓起到了筚路蓝缕的作用，此后便逐渐形成了系列性、规模性地展现中国共产党战争史、军事史上的重要战役，以诠释毛泽东关于人民战争思想（11）的革命历史片。《巍巍昆仑》（上下集，景慕逵，1988）根据中共在 1947 年的战争史实创作，以国共两党两军最高统帅毛泽东和蒋介石的较量、两位统帅的视点来平行叙事，生动而深刻地反映了毛泽东等领袖制定“运动战”这一军事作战方式的雄才伟略，展现了以人纪史、以史传人的史诗化电影的恢弘气势。这种规模宏大、场面壮观即鸿篇巨制式的史诗风格，在 90 年代的革命历史片中得到了充分强化。《大决战》三部（李俊、杨光远等，1991）、《大转折》两部（韦廉，1996）、《大进军》四部（赵继烈、杨光远等，1997—1999），是中国电影史上规模最为宏大的革命战争片。影片将纪实与虚构熔于一炉，多角度、多层面、几近全景式地展现解放战争中后期直至新中国建立的那段战争史，着力渲染了两军对垒时战略战术的才智较量及战争场面的紧张激烈，突出强调了人是战争的决定性因素。影片中的许多细节无不凝聚着中国共产党以人为本的思想，如以毛泽东在食不果腹的房东老大娘赠送面条给自己吃时潸然泪下的场景，邓小平与战士们分享缴获的咖啡时的放松喜悦以及刘邓在指挥部饮咖啡时“谈笑间强虏灰飞烟灭”的淡定，生动形象地展现了中共领导人体恤民情、平易近人、胸有成竹、运筹帷幄的革命情怀。

《开国大典》（上下集，李前宽、肖桂云，1989）、《开天辟地》（上下集，李歇浦，1991）、《长征》（翟俊杰， 1997）等影片，不仅出现了毛泽东与子女在一起生活和谈话的场景，还讲述了青年毛泽东与杨开慧的爱情及中青年毛泽东与贺子珍的感情生活，领袖人物的私生活也进入了历史叙事空间，从而填补了领袖人物思想情感的空白，一定程度上提升

了一代伟人的亲和力和感染力。由韩三平、黄建新导演的《建国大业》（2009 年）在《开国大典》基础之上，重述了从 1945 年抗日战争结束到第一届全国政协会议的筹备及召开直至新中国建立前夕发生的一系列重大历史事件，全景塑造了那段风云岁月中共和国领袖和众多政坛名人的群像。2011 年，由韩三平、黄建新执导的《建党伟业》在《开天辟地》的基础之上，再度以豪华全明星阵容重点讲述了辛亥革命、五四运动、中国共产党建立三大历史事件，精心刻画了以李大钊、陈独秀、毛泽东等为中心的共产党员形象和北洋政府、保皇派、国民党等一些影响历史变革的人物形象。两部重拍片在题材和史料上皆有一些新的发现和挖掘：譬如，《建国大业》中就有蒋经国父子之间关系的深入描写，《建党伟业》中还采录了野史和稗史中的蔡锷与袁世凯的对手戏及蔡锷与戏子小凤仙的爱情戏。另外，在历史观念和表现手法上也有一定突破和创新：两部影片皆以时间为经，以重大历史事件及历史关目为纬，以活跃其中的重要历史人物串联而起，但同时又融历史、政治、战争、动作、侦探、言情为一炉。与前两部影片相比，《建国大业》和《建党伟业》的情节则更为紧凑有致，更富有表现力和观赏性。但是，明星大腕的气场盖过了历史人物的具体性，娱乐性太强，抵消和瓦解了革命历史片的核心价值观，使其向通俗剧倾斜，从而失却了革命历史片所应该具有的权威性和严肃性。全明星阵容的表演模式及择取野史、稗史中历史人物传奇的价值取向，标志着历史观念又出现了新的转向——轻松无精神负担地消费革命历史的时代已来到。这也是当下革命历史片所呈显出的一种创作倾向。

二、20 世纪 80 年代以来的近现代历史片，还着力塑造了富有爱国情怀或反抗精神的将领、诗人、改革家、革命先驱者。譬如，《吉鸿昌》（上下集，李光惠、齐光家， 1979）中临刑前赋诗“恨不抗日死，留作今日羞”以明志的抗日爱国将领吉鸿昌；《李清照》（张景隆，1981）中傲视世俗坚持“生当作人杰，死亦为鬼雄”高洁志向的李清照；《风流千古》（寇嘉弼、李杰峰，1981）中以“零落成泥碾作尘，只有香如故”来抒发坚守收复中原信念的陆游；《谭嗣同》（陈家林，1984）中临行之前仍奋笔疾书“有心杀贼，无力回天”“死得其所，快哉快哉”的谭嗣同；《秋瑾》（谢晋，1983）里慷慨激昂地在狱中发出“为了革命，无数英雄男儿抛头颅洒热血，女子，有我秋瑾”之声的秋瑾；《廖仲恺》（汤晓丹，1983）中收到恐吓信即言“为党为国而牺牲，是革命家的夙愿，何事顾忌”的廖仲恺；《孙中山》（上下集，丁荫楠，1986）中以毕生精力践行“驱除鞑虏，恢复中华”之抱负和决心的孙中山。这些仁人志士，有些是感情奔放、深沉睿智、坚持操守的历史名人（如陆游、秋

瑾、谭嗣同），有些则是国民党阵营中追求民族统一大业、追求民主真理、追求自由进步的革命先行者（如吉鸿昌、廖仲恺、孙中山）。影片以他们的爱国主义精神和救亡图存政治理想的实践，多层次地深化了反对封建压迫、反对列强侵略的主题，故而仍在主流意识形态范畴之内。

近现代历史片将历史时代和人物命运的悲剧有机地融合在一起，以揭示悲剧的本质和根源——“真正的悲剧，是个人自觉的意图，由于有限的、多少有点片面的必然性，而和像自然规律一样起作用的历史运动的盲目力量发生冲突所造成的”。（12）比如说谭嗣同，对于自己所致力追求和所将遭受的危难有着清醒的认识，但为了变法图强的政治理想全然不顾个人安危：“各国变法，无不从流血而成。今中国未闻有因变法而流血者，此国之所以不昌也。有之，请自嗣同始。”面对国民党右派反对分子的汹汹来势，廖仲恺进行了不妥协的斗争。一部分国民党右派老党员，为了达到反共的目的，甚至不惜与北方反动军阀相勾结，这让廖仲恺尤为痛恨。廖仲恺发表了一篇《革命派与反革命派》（13）的文章，对国民党老右派做了辛辣的批判，深深刺激了国民党老右派。汪精卫、胡汉民等人对他予以生命威胁，廖仲恺仍然忘我地为黄埔军校筹集经费到处奔走，翌日上午便在戒备森严的党部门前，惨遭杀害。从秋瑾、陆游、谭嗣同、吉鸿昌、廖仲恺、孙中山等历史人物被杀、怀才不遇、被贬、被囚、抱憾而终的悲剧命运，来反观那个特定历史时代的悲剧，并审视衰败落后、腐朽反动的旧制度必然走向灭亡的悲剧。

《西安事变》（上下集，成荫，1981）、《血战台儿庄》（杨光远，1986）、《重庆谈判》（上下集，李前宽、肖桂云， 1993）、《七七事变》（上下集，李前宽，1995）、《鸦片战争》（谢晋，1997）等影片皆以俯瞰历史的视点，以更理性、更客观的眼光来面对历史，不仅向现代人展现中华民族历史上具有政治性和战略性意义的重大历史事件，而且深入对中国近现代政治和战争的悲剧性根源的自觉探寻。由于特定历史年代的局限性，敌后战场的中共抗日斗争一直长期占据主流，而 1986 年的《血战台儿庄》则是大陆影坛第一部以正面且肯定的态度，拍摄了一场由国民党军队获得悲壮的胜利且对抗战格局扭转具有决定性意义的战役。它和《七七事变》是我国电影史上描述国民党在正面战场上抗日题材的两部影片。由此可见，八九十年代的创作者们力图以历史唯物主义观点，以显性层面上代表不同利益集团的重要历史人物之间的矛盾冲突和利害关联，来深层次地揭示两个民族、两个国家、两种文明或两个党派之间的战争和政治。其历史意识可以概括为：“历史是这样创造的：最



终的结果总是从许多单个的意志的相互冲突中产生出来的，而其中每一个意志，又是由于许多特殊的生活条件，才成为它所成为的那样。这样就有无数相互交错的力量，有无数个力的平行四边形，而由此就产生出一个总的结果，即历史事变，这个结果又可以看作一个作为整体的、不自觉的和不自主地起着作用的力量的产物。”（14）现在，我们应该有魄力、有勇气来正视历史，而且客观的理性再现往往比情绪化的声讨、批判更有力量，更具有震撼人心的历史感和时代感。

三、20 世纪 70 年代末 80 年代初以来的历史题材电影所具有的开创性意义，还表现在将从苏联引进的特型演员的概念发展成为我国独有。特型演员是特殊造型演员的简称，作为一种专门的演员类型的称呼，应该是中国电影表演史上值得书写的一笔。对待历史叙事，这一时期的电影人多持复原历史的创作态度，即对中国近现代历史上的历史事件和历史人物力图以“真实”面貌呈现，强调纪实性。为了在银幕上追求逼真化的艺术效果，需要容貌相似或经过化妆、甚至增减体重来达到形似的演员来饰演中国近现代军事史、战争史上的重要领导人。古月虽然不是“表演科班”出身，但却是中国最形似毛泽东的特型演员。古月于 1978 年被叶剑英元帅亲自圈定为演毛泽东的特型演员。从影 27 年间，古月已在 84 部影视作品中出演过毛泽东，且在《开国大典》和《毛泽东的故事》（韩三平，1992）中成功塑造毛泽东的形象而先后获得第 13 和 16 届《大众电影》百花奖最佳男主角奖，由此成为一名文职将军。

孙飞虎饰演的蒋介石形象也深入人心，他二十年来在三四十部影视剧中出演过蒋介石，不仅在大陆收获颇多殊荣，而且在台湾也得到普遍认可。他先后在《西安事变》、《巍巍昆仑》、《开国大典》、《重庆谈判》中因成功饰演蒋介石的形象，而依次荣获新时期电影十佳演员奖和第 2 届中国电影金鸡奖最佳男配角奖、第 13 届《大众电影》百花奖最佳男配角奖、第 14 届《大众电影》百花奖最佳男配角奖和中国电影金鸡奖最佳男配角奖、第 19 届《大众电影》百花奖的最佳男配角奖。虽然非职业演员出生的古月是目前饰演毛泽东最成功的特型演员，政治地位也非常高，但职业演员出生的孙飞虎第一次在《西安事变》中饰演蒋介石形象就十分出彩，其戏份明显重于古月、王铁成等特型演员。在当时国产影片中，只有毛泽东、蒋介石、周恩来、朱德、陈毅、邓小平等六位重要领导人能用方言对白。孙飞虎因是上海人易学宁波话，他保留了宁波官话中比较有特点的词汇，结合普通话，创造出一种全新的语言模式，而这种由他首创的蒋介石的语言模式至今仍让观众难以忘怀。这种语言模式

使他的台词产生了性格化的效果，从而生动而有效地刻画了蒋介石这一角色的性格。“演员的台词的性格化，是会加强演员对于那台词的表现之真实性和效果的。”（15）

因为受根源性的意识形态的限制，也出于对领袖人物的崇敬心理，即使是八九十年代领袖人物的塑造也带有不同程度的理想化和美化倾向，作为反面角色的蒋介石倒是以有血有肉的圆形人物站立了起来，在历史叙事中形成一种特殊的喧宾夺主的现象。影片往往会通过国民党内部的相互利用、制衡、斗智斗勇，来增强故事性，这就为蒋介石形象的塑造提供了较为广阔的表演空间。阴险老道、精明高超的政治驭术，与事必躬亲、奋勉求治的行事风格及总是得到事与愿违、举措失当的失望结果，构成了一种张力，使蒋介石形象显得相当饱满、富有立体感。

特型演员具有较大的规定性，不仅需要三位以上领导认可才能饰演，而且因总饰演中国近现代史上某位重要领导人物，形成一种表演模式后往往不能再演其他角色，有些还被特殊身份制约不能拍广告、走穴，其表演空间和生存空间都受到很大的限制。这也是王铁成、郭法曾、卢奇、刘劲等演员强烈要求同“特型演员”群体划清界限的重要原因。但是，随着第一代特型演员古月的去世和王铁成的隐退、第二代特型演员刘劲的多元化表演风格的拓展，以及时间的推移带来观众需求的变化，特型演员在当下历史叙事中的需求已逐渐淡化。从起初的观众只认可说湖南话的古月饰演的毛泽东（16）而不适应说普通话的唐国强在《长征》（翟俊杰，1997）中饰演的毛泽东，到观众认同所有领袖都说普通话，再到观众飨用《建国大业》和《建党伟业》几乎未将特型演员作为核心阵容而分别实行 172 位、108 位明星云集和大串联的模式，显示出观众审美趣味悄然转变的轨迹：从追求历史叙事的纪实性转变为传奇性。在消费主义意识形态的作用之下，这种商业化的历史叙事，已然失却了真切的历史痛感和历史严肃性，从而为观众提供了轻松无负担的娱乐消费。历史叙事需要在明星效应与历史真实性之间做出一种平衡，既要让影片富有感染力和表现力，又要让观众产生一种对历史的敬重感，这种权衡和把握对电影人来说自然有些难度。特型演员从表演舞台上消退，说明人们对历史真实性的要求日渐淡化，某种程度上透出历史衰败的迹象。特型演员那耳熟能详的身影连同那原汁原味的乡音，也只能镶嵌在 20 世纪八九十年代创作的革命历史片和近现代历史片之中闪闪发光，成为特定时代的一种文化记忆。

四、到了 90 年代，在新历史主义等史学观和现代主义、后现代主义等美学观的影响之下，出现了“虚”的历史形态明显压过“实”的历史依据的新历史主义叙事，如影片《秦颂》（周晓文，1996）、《刺秦》（又名《荆轲刺秦王》，陈凯歌，1999）、《英雄》（张艺谋，2002）、《夜宴》（冯小刚，2006）。这种新历史主义叙事与革命历史叙事、文化历史叙事等一起，为中国影坛造成了“众声喧哗”的创作景观。

《秦颂》是周晓文根据《史记·刺客列传》中的高渐离（17）举筑撞击秦始皇未遂最后被杀的情节框架即兴发挥的。影片不仅虚构了美丽且残疾的栎阳公主与高渐离之间的爱情戏，并将《史记·刺客列传》中因擅长击筑而被秦王赦免死罪却刺秦未果的高渐离，改成了曾有恩于嬴政却不幸沦为阶下囚之后，为了追求艺术理想和爱情自由而操琴向秦王砸去的高渐离。刺秦的动机发生了改变，明显融入了创作者的主体性意识。尤其是影片以高渐离在宗庙中与栎阳公主颠鸾倒凤的一场戏，来表达其对秦王无上权威的触犯，虽然释放了导演反强权反专制的“弑父”情绪，但不符合秦朝这个封建社会第一个朝代中人物的思想情感和行为方式，违背了历史的发展可能性。但是，导演周晓文仍然竭力在三个象征意味的人物符号之上，追求一种主观上的真实性，以寄托他对中国现当代政治悲剧的思考。

《刺秦》是陈凯歌根据《史记·刺客列传》（18）中核心人物荆轲的刺秦故事加工而成的。导演以秦王的爱妾赵姬这一虚构的人物的视点，来透视秦王形象的复杂性：既钦慕其忍辱负重、励精图治统一六国的英明才干，也痛恨其为巩固统治地位在灭赵之后残杀大批无辜百姓和儿童的倒行逆施。在刺秦行动中，赵姬的作用明显压过了历史人物太子丹、荆轲，正是她帮助太子丹感化了已放下屠刀的荆轲，用“图穷匕见”之计刺杀秦王嬴政。荆轲因美人“受刑”而刺秦，刺秦动机被改变，这就解构了满怀“士为知己者死”刚烈精神的传统荆轲形象，却以英雄美人的俗套为影片增添看点和娱乐性。众人在易水边送行时，荆轲吟唱了“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还”，这一慷慨悲歌成为千古绝唱，到了 2002 年的《英雄》中却被消解殆尽。在司马迁看来，荆轲是为了通过反抗暴秦、挽救弱燕来报答对自己有知遇之恩的太子丹，这样的行动有其正义性。正因为此，荆轲这一扶弱拯危、不畏强暴、义薄云天、大义凛然的壮士形象，数千年来为人们所感佩、所称颂。在《英雄》中，荆轲被秦王统一六国的强大意志感化，即被权力异化，因而颠覆了刺秦这一壮行的意义。

这三部影片均将秦始皇统一六国和强权暴政而引发的刺秦事件作为历史背景，并以导演的个人话语对这段历史做出“偶然性”、“欲望化”的阐释，以寄寓自己对现当代权力政治的理解和认识。于是，我们便发现，影片生产或再生产出一种新的历史意识，一种所谓真实的话语声音，并更注重主体精神对历史的重新阐释和引导作用。在导演们看来，“主体尤其是历史阐释的主体，对历史不是无穷地趋近进行客观的事实认同，而是消解这种客观性神话而建立历史的主体性”。（19）但是，导演的主体性意识与历史的具体描绘出现了游离，在历史叙事中成了两张皮，透出历史式微的迹象。在历史叙事中，创作者的主体性意识只有借助历史的具体描绘才能得以传达。这就存在一个创作者的主体性意识与历史的具体性如何融合的问题。一种方法是借历史人物之口直接说出，即直抒胸臆；另一种方法是在历史故事和现实生活之间建立某种关联性的对比或呼应，通过对历史事件和历史人物的叙述含蓄地传达出创作者的主体性意识。只有将历史的具体性与创作者的主体性意识，即古今融贯的问题巧妙地处理好，才能称之为优秀的历史题材影片。

注释：

（1）参见［美］海登・怀特《元史学：十九世纪欧洲的历史想象》，凤凰出版集团、译林出版社 2009 年版，第 24 页。

（2）参考［法］米歇尔・福柯《事物的秩序：一种人文克希尔的考古学》（纽约 1971 年版），第 367—373 页，转引自［美］海登・怀特《元史学：十九世纪欧洲的历史想象》第 2 页。

（3）吴晗《再谈历史剧》，《文汇报》1961 年 5 月 31 日。此前，吴晗曾在《文汇报》上发表过《论历史剧》（1960 年 12 月 25 日），此文引起了 20 世纪 60 年代初历史剧的大讨论——主要针对历史剧的概念、历史真实与艺术虚构、古为今用等问题进行了讨论。

（4）［美］海登・怀特《元史学：十九世纪欧洲的历史想象〈中译本前言〉》，凤凰出版集团、译林出版社 2009 年版，第 6—8 页。

（5）（6）转引自夏衍《从〈武训传〉的批判检讨我在上海文化艺术界的工作》，《人民日报》1951 年 8 月 26 日。

（7）孙瑜《〈武训传〉电影小说》，上海新亚书店（印行）1951 年版，第 2 页。

（8）武训历史调查团《武训历史调查记》，转引自《武训和〈武训传〉批判》，人民出版社 1953 年版，第 254 页。

（9）同（8），第 312 页。

（10）毛泽东《毛泽东选集》第 3 卷，人民出版社 1991 年版，第 1031 页。

（11）毛泽东的人民战争思想是毛泽东思想的重要组成部分，指的是以毛泽东为主要代表的中国共产党人把马克思列宁主义关于人民群众的历史能动作用原理，创造性地运用于中国革命战争实践而形成的一套完整的人民战争思想。

（12）[苏] 普列汉诺夫《尼·加·车尔尼雪夫斯基》，《普列汉诺夫哲学著作选集》第 4 卷，转引自王爱松《政治书写与历史叙事》，中国广播电视出版社 2007 年版，第 283 页。

（13）廖仲恺《革命派与反革命派》的核心观点为：“现在吾党所有反革命者，皆自诩为老革命党，摆出革命的老招牌，以为做过一回革命党以后，无论如何勾结官僚军阀与帝国主义者，及极力压制我国最大多数之工界，也可以称为革命党，以为革命的老招牌，可以发生清血的效力。不知革命派不是一个虚名，那个人无论从前于何时何地立过何种功绩，苟一进不续革命，便不是革命派。反而言之，何时有反革命的行为，便立刻变成反革命派。”

（14）[德] 恩格斯《致约·布洛赫》（1890 年 9 月 21—22 日），《马克思恩格斯选集》第 4 卷，人民出版社 1972 年版，第 478 页。

（15）章泯《导演与演员》，转引自《中国电影专业史研究：电影表演卷（上）》，中国电影出版社 2006 年版，第 310 页。

（16）其实，毛泽东由古月出演，其声音却是由与毛泽东声音最相似的特型演员——西安话剧院演员张克遥配音的，他为古月所配的“毛泽东的声音”仍然在观众耳畔回响。但唐国强饰演毛泽东时一直都是自己发音，不用配音演员。

（17）在《史记·刺客列传》中，高渐离其实是太子丹的门客、荆轲的朋友，荆轲刺秦失败被杀之后，他隐姓埋名多年后被召进宫为秦王击筑，熏瞎眼睛。他把铅放在筑里，为替燕国报仇举筑撞击秦王，没有打中，后被杀。高渐离这一历史人物作为荆轲的陪衬，反映了六国人民反抗秦国强权暴政的要求，并旁证荆轲刺秦的正义性。

（18）司马迁的《史记·刺客列传》其实是照录了《战国策·燕刺》的部分内容。

（19）转引自王岳川《当代西方最新文论教程》，复旦大学出版社 2011 年版，第 401 页。

（储双月，中国艺术研究院研究员。原文链接：https://cochina.org/?p=8523。）

【延伸阅读】

看电影学英国历史，原文链接：http://i.mtime.com/moviespace/blog/5115447/

电影上的美国历史，原文链接：http://blog.sina.com.cn/s/blog_49fc014e010006t0.html

【返回目录】



【FMN 新闻】

河南光县 23 名儿童被砍伤

12 月 14 日早上 7：40 分，河南光山县一男子持刀在陈棚村完全小学砍伤学生，最新消息称共有 23 名学生，一名民众受伤。砍人男子目前已被控制。媒体消息称，事发时学生们正在上学途中，嫌犯系精神病患者。

新闻：http://fmn.cc/TBisev

http://fmn.cc/TBirqX

12 月 15 日，新华社通过微博表示，“14 日，光山 22 名小学生被砍伤后，家属悲痛欲绝，一些留守孩子的父母匆匆往家赶。记者到县里采访，村干部因为私事不在家，教育局的人在办公室玩游戏。记者核实犯罪嫌疑人有精神病的消息是否准确，县委有关领导却说，讨论这有啥意义？”因此媒体批评当地封锁消息，官方集体失声。

新闻：http://fmn.cc/Xwkts3

http://fmn.cc/Y6L0Bf

据大河网的消息，河南信阳光山县砍伤 23 名小学生的闵拥军已经被批捕，警方称，他可能时受到“世界末日”传言的影响进行砍人的。据一些受伤儿童回忆说，事发时行凶者拿着菜刀，依次砸碎教室的窗户玻璃。很多学生往教室后门的角落里躲，挤成一堆，哭声、呼叫声响成一片。而且事发小学没有专职保安，教室中当时也没有老师，砍人者闯入教学楼从一楼开始，逐个教室行凶，一直砍到三楼。

新闻：http://fmn.cc/U3AgQw

事件发生多日后，河南光山 23 名小学生被砍伤事件首批责任人已被处理，新华社在微博上称这些人是“小虾米”，望官方拿出诚意。同时，媒体报道称，光山县家长怒斥学校无管理如同菜园，谁都可以进入。面对外界的批评，光山县委宣传部还在忙着写“英雄稿”。

新闻：http://fmn.cc/ZeLk2n

http://fmn.cc/T3ua1C

河南光山学生被砍事件亲历者回忆事发当时情况，称砍人者穿着秋衣秋裤，拎着菜刀先进了一年级教室，后直冲三楼的五、六年级，其在楼梯间被控制。事发时大多被砍学生父母在外打工，入院后爷爷奶奶陪护；一名受伤女孩说“不怕疼，就是想妈妈”。

新闻：http://fmn.cc/TBienH

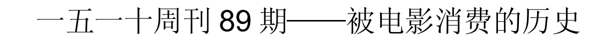
王立军事件

本周《南都周刊》推出长篇报道，讲述王立军是如何炼成的。据悉王是一个只拥有初中学历的转业军人，通过自考与成教获取了中专与大专文凭后，在十余年时间里，相继获得了数十所大学的荣誉教职，成为世界级刑侦与法医专家。王立军的学历技术与官位级别的平行发展路线，既是当下官场与学界联姻的典型道路，也是个人化色彩极强的“王立军定律”的最好注脚。

新闻：http://fmn.cc/TBgmew

文宣是王立军的重要武器，公安内网和媒体是王立军文宣的内外路径依赖。从警 28 年间，王立军就像技艺高超的化妆师，紧抓内网，通过媒体，引领舆论，打造文宣平台，变身成为经久不衰的公安英模、打黑英雄、法医专家。对警务报道复杂生态的反省与检讨，由此也成为王立军案发后的重要命题。

新闻：http://fmn.cc/TBgue5

在打黑完成初步洗牌后，王立军以身边的“东北人”团队为领导核心，以政治部和纪委“双轮驱动”为主要手段，以“蓝精灵”团队为文宣平台，以机构改革、交巡警平台、“警务大跃进”等近三十项大工程等为基本路径，以掌握意识形态话语权为文化指引，对重庆警队进行了三年多声势浩大的整治。

新闻：http://fmn.cc/TBgtqE

报道还指出了王立军的打黑真相，据悉从“8•12”缉枪治暴案豪赌成功开始，打黑成了王立军在重庆的主要“功业”。王立军式打黑，覆盖了治安管理、内部整肃、挤压民营经济、以组织打黑展的方式掌控舆论等多重目的。还有媒体总结出“重庆打黑刑讯十招”，令人感到触目惊心。

新闻：http://fmn.cc/TBgScq

http://fmn.cc/12iT1mU

“全能神”

据《华商报》的消息称，近日，陕西省一些地方出现名为“全能神”的“邪教组织”，“利用‘2012 世界末日说’非法聚集、上街散发宣传资料，散布世界末日谣言”，还称要与共产党决斗，据悉该组织称“只有信教才能得救保平安”。目前该组织被判定为邪教。

新闻：http://fmn.cc/TRBz2y

重庆市最近有 4 人因向过往群众散播“世界末日”等言论，被公安机关依法处以 10 日行政拘留。此外，武汉媒体也报道称，12 月 14 日，有 5 名分别来自四川、湖南等地在武汉打工的中年妇女，因发放“世界末日”传单，被东西湖警方以涉嫌传播恐慌信息处以行政拘留 10 日的处罚。

新闻：http://fmn.cc/12qXMem



http://fmn.cc/12qXKDb

自“全能神”这一组织被广泛报道以来，中国各地警方开始对这一组织与相关言论，据公开的报道，查处“全能神”邪教人员近千名，其中以青海居多，警方查处了横幅、光碟、标语、书籍等各类宣传品。媒体也对这一宗教的组织形式进行了探访，据称“全能神”组织会送钱、车、女人拉人入教，还试图发展官员以寻找靠山。

新闻：http://fmn.cc/Y6OFiF

http://fmn.cc/VNCKjA

http://fmn.cc/U9DMsH

国家媒体中央电视台也推出专题，指出“全能神”是邪教组织，不仅神化首要分子，利用制造、散布迷信邪说等手段蛊惑、蒙骗他人，发展、控制成员，危害社会的非法组织。还是一个以秘密结社的组织形式控制群众，都不择手段地敛取钱财的组织。

新闻：http://fmn.cc/12qXGTP

本周中日关系新闻

12 月 13 日，日本官房长官藤村修宣布，已确认有中国飞机进入钓鱼岛（日本称尖阁诸岛）上方的日本领空，据悉这架飞机属于中国海洋局。这是自 1958 年开始统计侵犯领空事件以来，中国飞机首次进入日本领空。

新闻：http://fmn.cc/12r0KPM

12 月 13 日一名日本共同社的记者在南京采访大屠杀悼念活动时，被一名中国男子从背后踢。据悉，被打记者是当日在南京大屠杀纪念馆参加大屠杀 75 周年悼念仪式时被打，没有

外伤。据悉记者在现场用笔记本写稿时，一名中国二十岁左右的男人从背后踢他的腰，并拽着围巾勒，同时旁边一名中年男子还问记者：“你是日本人吧？”。

新闻：http://fmn.cc/12r0TTw

12 月 16 日晚，日本众议院选举结果出炉，自民党获得了压倒性的胜利，曾担任过日本首相的安倍晋三将再次出任首相，对于家世显赫的安倍晋三，央视还借动画之口批评日本政坛的世袭制。而日本媒体的盘点指出，本届新议员平均年龄 52 岁 多来自地方政界。

新闻：http://fmn.cc/UsvUR2

http://fmn.cc/12r0U9U

本周其他重点新闻

12 月 16 日中午 12：10，位于宁波市徐戎村一栋建成仅 20 多年，高度 6 层的楼房轰然倒塌，据官方通报，被困的 2 名女子中，有一人被救出后不幸身亡，另一名已被救出。宁波住建委初步分析称，“该楼房建于 80 年代末，按当时规范，底层承重砌体结构不设防潮层，使用过程中散水破坏严重，砖础长期处于雨水浸泡墙体潮湿，承重墙体风化严重，导致底层墙体强度不足倒塌。”

新闻：http://fmn.cc/T92OHb

12 月 15 日，中国电影界的老导演，北京电影学院教授谢飞，通过他的微博发表一封公开信，呼吁以电影分级制度代替电影审查。这封信发表后，引起了热烈反响与业内人士的支持。公开信中，谢飞回顾了一些被禁播的作品，以及他担任顾问时遇到的问题，指出中国的“审查制度不是‘法治’，是‘人治’”。他在公开信的最后引用赵丹的说法，“管得太具体，文艺没希望”。

新闻：http://fmn.cc/12r1DI5

12 月 13 日，网友们发现亚马逊出现了 Kindle 电子书店的专题，网页上注明了是测试版，而且用户手中海外购买的 Kindle 无法连接，但还是引起了中国网友的兴趣，不过 14 日，有消息称，中国新闻出版总署称亚马逊 kindle 商店中文牌照违规。

新闻：http://fmn.cc/TRBsnr

现年 55 岁的陈平福因在博客上发表一些文章，呼吁民主法制，而被控煽动颠覆国家政权。12 月 14 日上午，传来消息称，兰州失业教师陈平福被控煽动颠覆国家政权一案，兰州检察院撤回起诉。

新闻：http://fmn.cc/12r2adg

12 月 18 日，央视报道了有关山东部分养殖场为肯德基、麦当劳供应的白羽鸡滥用抗生素、逃避检疫就进入市场等等问题，有关快餐行业食用安全再次受到了公众的关注。

新闻：http://fmn.cc/12r1XXu

2012 年 12 月 17 日，中国社会科学院世界社保研究中心发布《中国养老金发展报告 2012》，根据《报告》中的数据，2011 年城镇职工养老金收不抵支省份达 14 个，收支缺口达 767 亿元，高于 2010 年。报告显示，在 32 个统筹单位中(31 个省加上新疆兵团)，如果剔除财政补贴，2010 年有 17 个收不抵支，缺口达 679 亿元；2011 年收不抵支的省份虽然减少到 14 个，但收支缺口却高于 2010 年，达到 767 亿元。

新闻：http://fmn.cc/12luEVz

曾在今年 5 月发文揭露河南平坟运动内幕的赵克罗，18 日发表一封“忏悔书”，表示他因发表反对平坟言论，被清出下届河南省政协常委名单。对此，赵克罗说，“原以为省政协常委有权对政府进行民主监督，参政议政，看来我是太天真太幼稚啦，自己太把省政协常委身份当回事啦。”

新闻：http://fmn.cc/R37a4h



12 月 18 日、19 日连续两天，党媒《人民日报》接连刊发有关呼吁加强网络法制建设的文章，央视的《新闻联播》也在节目中对文章进行了报道，媒体的这些动作引起了网民的关注。

新闻：http://fmn.cc/12r1moF

继十八大落幕以来，中国政府已经对上海、天津、重庆等地一把手作出了调整，本周，吉林、广东、内蒙、福建、广西、贵州、浙江等地的领导也开始作出调整，其中一些人如胡春华、李小鹏的升职引起了人们的关注。

新闻：http://fmn.cc/12r1iW0

11 月 16 日毕节市才发生过令社会震惊的 5 名儿童惨死垃圾箱一事，时隔一个多月，有摄影师拍到当地在垃圾箱上刷“严禁人畜入内”的字样，这一预防措施被批无人性、简单粗暴。据悉毕节市已经要求进行整改。

新闻：http://fmn.cc/U9DphX

http://fmn.cc/12r18xK

【返回目录】

此电子周刊由“我在中国”（Co-China）论坛志愿者团队制作，“我在中国”（Co-China）论坛开始于 2009 年 8 月，每月在香港举办一场公开讨论，并借助网络视频直播、文字直播等方式将现场放大至全球任何地方。我们希望提供独立、客观、理性的观点和论述，并关注被主流媒体忽略的议题和讨论。目前已举办二十三场讨论，嘉宾有艾未未、长平、陈冠中、贺卫方、胡泳、梁文道、欧宁、潘毅、叶荫聪、周保松、许宝强等。2011 年 6 月开始，为了丰富论坛的主题，我们在固有论坛的基础上开始一个 Co-China X 系列，这些讨论、沙龙由 Co-China 同一些友好团体合作举办，试图将更多有价值的讨论呈现于网络。论坛网址：https://cochina.org/。

若希望订阅此电子周刊 doc 版本请发一封空邮件至 cochinaweeklydoc+subscribe@googlegroups.com。

若希望订阅此电子周刊 pdf 版本请发一封空邮件至 cochinaweeklypdf+subscribe@googlegroups.com。

若希望订阅此电子周刊 mobi 版本请发一封空邮件 cochinaweeklymobi+subscribe@googlegroups.com。

若希望订阅此电子周刊 epub 版本请发一封空邮件 cochinaweeklyepub+subscribe@googlegroups.com。

也欢迎大家转发分享。

若希望加入“我在中国”（Co-China）论坛的志愿者团队，请点击这里申请。

论坛网址：https://cochina.org/

论坛 twitter：Co-China 论坛（http://twitter.com/#!/CoChinaOnline）

论坛新浪微博：1510 周刊（http://weibo.com/1510weekly）

编辑：黄海、张博、夏景

校订：刘垚

主编：方可成

配图：王添裕

技术支持：毛向辉、舒欣

出品人：杜婷

版权声明：1510 电子周刊所选文章版权均归原作者所有，所有使用都请与原作者联系。

